O Romantismo

J. Guinsburg

Organização

SUMÁRIO

1. ROMANTISMO, HISTORICISMO E HISTÓRIA

J. Guinsburg

Quem estuda as manifestações artísticas e as idéias que as alimentaram ou cercaram, sobretudo nos séculos XIX e XX, depara-se imediatamente com a palavra "romantismo". É como se tudo o que foi criado nos últimos duzentos anos, obra de literatura, pintura, teatro, escultura, arquitetura, houvesse surgido do confronto e da união com este "espírito" mágico, que, buscando as esferas mais profundas do homem, reptou o consagrado, o estabelecido, o modelado aparentemente desde e para todo o sempre, efetuando uma revolução fundamental na conceituação e na realização de todas as artes, mesmo daquelas que não sentiram ou expressaram de modo imediato ou feliz os efeitos da fermentação romântica.

O que é o Romantismo? Uma escola, uma tendência, uma forma, um fenômeno histórico, um estado de espírito? Provavelmente tudo isto junto e cada item separado. Ele pode apresentar-se como uma dentre uma série de denomina-

ções como Classicismo, Barroco, Maneirismo, pelas quais designamos os vários agrupamentos de formas e peculiaridades que são os estilos, os modos de formar, e que traduzem qualidades e estruturas da obra de arte. Mas o Romantismo designa também uma emergência histórica, um evento sócio-cultural. Ele não é apenas uma configuração estilística ou, como querem alguns, uma das duas modalidades polares e antitéticas — Classicismo e Romantismo — de todo o fazer artístico do espírito humano. Mas é também uma escola historicamente definida, que surgiu num dado momento, em condições concretas e com respostas características à situação que se lhe apresentou. Como tal, está inserido não apenas no processo, digamos, de uma dialética das formas ou, se se quiser, de idéias platônicas hipostasiadas como estilos, mas igualmente no processo real da história européia e ocidental, o que evidentemente não exclui a existência de traços romantizantes ou, mesmo, uma tendência mais definida neste sentido, em diferentes épocas e culturas, sem que isto subordine realmente as várias expressões a uma geratriz ou matriz universal que possa receber o nome categorial, a não ser como alavanca de apoio à compreensão, de o Romântico. Já disse alguém que houve tantos romantismos quantos românticos, o que seria, por outro lado, a máxima concreção do Romantismo no seu caráter individualista, essencialização que, por seu turno, implica uma redução *sub specie* clássica...

Seja como for, o Romantismo é um fato histórico e, mais do que isso, é o fato histórico que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica. É, pois, uma forma de pensar que pensou e se pensou historicamente. Com efeito, o Romantismo é antecedido pelo Século das Luzes, que abandonou uma visão de História que se mantivera pelo menos formalmente, apesar da contestação maquiavélica do Renascimento, desde a instauração do Cristianismo. Trata-se de uma visão teocêntrica e teológica judio-cristã, que concebia a História como um ciclo de revelação do poder divino através de Seus atos de vontade, cuja primeira manifestação seria a Gênese, ponto de partida de uma sucessão de intervenções providenciais e miraculosas ao nível do humano e terreno, cujo termo seria o Juízo Final e a instalação do reino beatífico dos justos e dos santos. Artigo de fé, esta concepção presidiu dogmaticamente o pensamento patrístico, medieval e da Contra-Reforma, alcançando eloqüente altitude sermonária nas vozes de Bossuet e Vieira e radical precisão lógico-filosófica na onipresença divina do ocasionalismo de Malebranche. O século de Voltaire e Diderot, na esteira de Spinoza e outros, submete, entretanto, à crítica da Razão as peripécias da História Sagrada, minando o consenso que a cercava e, com isso, os fundamentos das instituições religiosas, sociais e políticas, que pareciam dadas para a eternidade, pela própria lei divina e que só ela poderia derrogar. Com Montesquieu e Rousseau, as instituições, costumes e normas sócio-jurídicas passam a ser entendidas como produto das condições, do comércio e contrato dos seres humanos, a certa altura de suas relações coletivas, isto é, em certo momento da história da sociedade, mas de uma sociedade de indivíduos dotados de direito natural.

Mas o Romantismo pôs de lado não só o enfoque teológico judio-cristão, como também a concepção clássica da História, porque no século XVIII, embora já se fale de uma história natural das instituições, o pensamento dominante é aquele que considera a História como produto das "vidas ilustres", do sábio, filósofo, herói, rei, gênio, cuja razão e ação (rei-filósofo, déspota esclarecido), ainda que às vezes toldadas pelas paixões e pagando por estas falhas trágicas o preço heróico, iluminam e melhoram o homem, produzindo o aperfeiçoamento ou *progresso* nas suas instituições. Com efeito, a noção de progresso começa a instalar-se agora na arena historiosófica, como um dos principais sucedâneos do arbítrio divino e, mesmo, deste como ato pessoal de Deus, da finalidade providencial, tanto mais quanto encerra, senão um paraíso como termo,

pelo menos um "mundo sempre melhor" como uma proximidade terrena, dentro do tempo histórico, dependente apenas da atuação do homem. Contudo, se Voltaire e Diderot já conhecem este conceito, cuja expressão mais radical no Iluminismo surgira com Condorcet ("A perfectibilidade do homem é absolutamente infinita" e nunca pode ser "retrogressiva"), é evidente que não o vêem como uma lei condutora ou uma causa do processo histórico, mas como resultado de atuações e ilustrações discretas, individuais. Como exemplo, basta mencionar a posição de ambos em face dos déspotas esclarecidos, como Frederico o Grande, Catarina II da Rússia, José II da Áustria ou o Marquês de Pombal, para citar um caso próximo. Esta posição traduz de certo modo a de grande parte do racionalismo ilustrado na primeira metade do século XVIII e, inclusive, na segunda metade, a de Kant, apesar de sua noção "cultural" e "racial" da História, pois as Idéias da razão são para ele, em última análise, os fins e valores "práticos" mas polares do curso histórico desencadeado por via das "causas" e "predisposições" empírico-naturais no homem. Transparece, portanto, quão longe, mesmo quando bastante perto, se encontram ainda as Luzes, pelo menos em formulações mais específicas ou positivas na ordem das atribuições causais sobre as origens e motores históricos, de concepções ou idéias-força como nação, povo, massa, opinião pública, classe, e outros agentes históricos, políticos, sociológicos, econômicos, culturais e ideológicos que são tidos como fonte dos processos, dos dinamismos, dos movimentos, das consciências, dos espíritos e das vontades coletivas que surgiram em praça pública com a Revolução Francesa e, mais especialmente, com o Romantismo.

De fato, se a Ilustração acredita fundamentalmente no poder exemplar e didático da razão natural, que se propõe enquanto cógito cartesiano em e para o indivíduo ou a pessoa humana, e atua em termos de "bom senso", equilíbrio, verdade lógica (não é à-toa que, metafisicamente exaltada ou cientificamente contida, projeta o cosmo como uma harmonia universal operada por leis e funções mecânico-matemáticas de um Deus não-intervencionista ou de uma máquina-mundo), promovendo pelo exercício reformador do entendimento crítico e do juízo esclarecido a história pela civilização, o Romantismo, aprofundando a trilha aberta por Vico, o grande precursor da sócio-história da "sociedade civil" e do historicismo, inverte em toda linha esta maneira de ver. O discurso histórico sofre mudança revolucionária. Deixa de ser meramente descritivo e repetitivo, para se tornar basicamente tanto interpretativo quanto formativo, genético. É a historia que produz a civilização. Mas não a História, e sim as histórias. Suas fontes propulsoras estão menos na ação isolada do homem abstrato, singularizado na sua *ratio*, do que, de um lado, no indivíduo, fantasioso, imprevisível, de alta complexidade psicológica, centrado na sua imaginação e sensibilidade, gênio intuitivo investido de missão por lance do destino ou impulso inerente à sua personalidade, que é o herói romântico, encarnação de uma vontade antes social do que pessoal, apesar da forma caprichosamente subjetiva de seus motivos e decisões, e, de outro lado, num ser ou organismo coletivo dotado de corpo e alma, de alma mais do que de corpo, cujo espírito é o centro nevrálgico e alimentador de uma existência conjunta. Procedendo a uma espécie de "onticização" fenomenológica das características e das expressões grupais, o Romantismo, na sua propensão historicizante, aglutina as sociedades em mundos, comunidades, nações, raças, que têm antes culturas do que civilizações, que secretam uma individualidade peculiar, uma identidade, não de cada indivíduo mas do grupo específico, diferenciado de quaisquer outros. Já no Pré-Romantismo, sobretudo em sua face historicista, essas manifestações começam a salientar com Herder, por exemplo, na Alemanha, a fusão de natureza e cultura nas peculiaridades do povo teutônico, da raça nórdica, as quais teriam marcado as suas produções em diferentes épocas com o selo de seu *Volksgeist*, "Espírito do Povo" (mitologia germânica, Lutero, Shakespeare, etc...).

Mas é no seu desenvolvimento romântico que os elementos assim consubstanciados assumem um caráter mais particularizado.

Sob o impulso da mitificação, subjetivação, idealização e espiritualização que se desencadeia a partir da *imaginação produtora* do e no Eu Puro de Fichte e culmina nas "realizações" da dialética hegeliana da Idéia a caminho do Espírito, vastos conglomerados geoculturais são integrados historicamente em grandes comunidades, como o mundo oriental, o mundo greco-romano e o mundo moderno ou germânico das *Lições da Filosofia da História* de Hegel. Concomitantemente, por obra do mesmo movimento de concentração histórica,

> desde o camponês eslavo, que celebra em seus cantos e danças o apego a um passado glorioso, até o erudito germânico, que descobre e interpreta os documentos comprobatórios da perenidade de uma cultura nacional, efetua-se todo um trabalho graças ao qual se fixam, pouco a pouco, as características, os contornos e o lugar dessas coletividades que aspiram a obter o seu reconhecimento ou manifestar melhor o seu vigor [1].

É a "Jovem Europa" que encontra assim, recuperando prospectivamente no plano etnopolítico o que foi captado retrospectivamente no plano mitopoético e filosófico, as determinantes nacionais de sua ideologia, que será o lêvedo da "primavera dos povos" de 1848 e um dos reagentes de importância na formação das idéias de nacionalidade, bem como das correntes do nacionalismo moderno. Do mesmo modo, por uma destilação concomitante e decorrente, o romantismo social gera, a partir de seu sincretismo idealista, de sua mística do povo e de seu messianismo universal, marcadamente nas elaborações do chamado socialismo utópico de Saint-Simon, Fourier, Cabet, Proudhon, Richard e Owen, alguns dos principais conceitos operativos não só do que será denominado de "socialismo científico" de Marx e Engels, como da sociologia, mesmo para adiante de seus princípios comtianos.

1. Schnerb, Robert. *O Século XIX*. São Paulo, Difel, 2. Ed. 1961, p. 75.

Nestas condições, pode-se verificar que o Romantismo em si se apresenta envolto caracteristicamente em nebulosas mitopoéticas ou em buscas que estão à frente ou atrás, dentro ou fora, mas sempre "além" do atual, jamais precisamente aqui e agora, distinguindo-se inclusive pela tensão e dinamismo de seu "estar-aí", dionisíaco por natureza, em devir constante, sem nunca ser definitivamente. Ao mesmo tempo, porém, o movimento romântico efetua uma descida na escala metafísica, aproximando-se, ainda que por cima, idealisticamente, do mundo das "realidades" no espaço e no tempo, mas não apenas das secas realidades racionais do universo físico-matemático, como outrossim as da multiplicidade qualitativa, tópica, fenomenal dos tempos característicos e dos espaços ambientais — não mais sagrados — revestidos de cor local. Tudo baixa das alturas do Absoluto exceto a Idéia que, no entanto, lá permanece, mesmo nos grandes sistemas do idealismo alemão, mais como um pólo, uma condição-limite da possibilidade do Ser e do Valor, o que a torna alvo, antes, de uma procura, de um anseio, de uma nostalgia *(sehnsucht)* do embasamento ontológico e axiológico no Absoluto. A via fenomenológica e histórica começa a impor-se irresistivelmente, naquele momento menos como método ou abordagem, do que modo de ser em função deste curso do pensamento, da sociedade, do empuxo que cada qual exerceu sobre o outro e da maneira como o traduziu. É um deslocamento do centro de gravidade social, cultural, filosófico, histórico e, em geral, antropológico, correspondentemente ao econômico e ao político, que se translada em todos os sentidos para as "medianias", pondo em relevo, pela própria luz que emana destas regiões, o homem contingente e as contingências de seu contexto ou *habitat*. Com isso, precisamente, a História, conquanto bastante permeada pelo tempo mítico e psicológico, passa a inscrever-se num tempo "real" ou, caso se prefira, num tempo "mais" real, do ponto de vista concreto-humano e mesmo científico, do que o utilizado

Mas é no seu desenvolvimento romântico que os elementos assim consubstanciados assumem um caráter mais particularizado.

Sob o impulso da mitificação, subjetivação, idealização e espiritualização que se desencadeia a partir da *imaginação produtora* do e no Eu Puro de Fichte e culmina nas "realizações" da dialética hegeliana da Idéia a caminho do Espírito, vastos conglomerados geoculturais são integrados historicamente em grandes comunidades, como o mundo oriental, o mundo greco-romano e o mundo moderno ou germânico das *Lições da Filosofia da História* de Hegel. Concomitantemente, por obra do mesmo movimento de concentração histórica,

> desde o camponês eslavo, que celebra em seus cantos e danças o apego a um passado glorioso, até o erudito germânico, que descobre e interpreta os documentos comprobatórios da perenidade de uma cultura nacional, efetua-se todo um trabalho graças ao qual se fixam, pouco a pouco, as características, os contornos e o lugar dessas coletividades que aspiram a obter o seu reconhecimento ou manifestar melhor o seu vigor [1].

É a "Jovem Europa" que encontra assim, recuperando prospectivamente no plano etnopolítico o que foi captado retrospectivamente no plano mitopoético e filosófico, as determinantes nacionais de sua ideologia, que será o lêvedo da "primavera dos povos" de 1848 e um dos reagentes de importância na formação das idéias de nacionalidade, bem como das correntes do nacionalismo moderno. Do mesmo modo, por uma destilação concomitante e decorrente, o romantismo social gera, a partir de seu sincretismo idealista, de sua mística do povo e de seu messianismo universal, marcadamente nas elaborações do chamado socialismo utópico de Saint-Simon, Fourier, Cabet, Proudhon, Richard e Owen, alguns dos principais conceitos operativos não só do que será denominado de "socialismo científico" de Marx e Engels, como da sociologia, mesmo para adiante de seus princípios comtianos.

1. SCHNERB, Robert. *O Século XIX*. São Paulo, Difel, 2. Ed. 1961, p. 75.

Nestas condições, pode-se verificar que o Romantismo em si se apresenta envolto caracteristicamente em nebulosas mitopoéticas ou em buscas que estão à frente ou atrás, dentro ou fora, mas sempre "além" do atual, jamais precisamente aqui e agora, distinguindo-se inclusive pela tensão e dinamismo de seu "estar-aí", dionisíaco por natureza, em devir constante, sem nunca ser definitivamente. Ao mesmo tempo, porém, o movimento romântico efetua uma descida na escala metafísica, aproximando-se, ainda que por cima, idealisticamente, do mundo das "realidades" no espaço e no tempo, mas não apenas das secas realidades racionais do universo físico-matemático, como outrossim as da multiplicidade qualitativa, tópica, fenomenal dos tempos característicos e dos espaços ambientais — não mais sagrados — revestidos de cor local. Tudo baixa das alturas do Absoluto exceto a Idéia que, no entanto, lá permanece, mesmo nos grandes sistemas do idealismo alemão, mais como um pólo, uma condição-limite da possibilidade do Ser e do Valor, o que a torna alvo, antes, de uma procura, de um anseio, de uma nostalgia *(sehnsucht)* do embasamento ontológico e axiológico no Absoluto. A via fenomenológica e histórica começa a impor-se irresistivelmente, naquele momento menos como método ou abordagem, do que modo de ser em função deste curso do pensamento, da sociedade, do empuxo que cada qual exerceu sobre o outro e da maneira como o traduziu. É um deslocamento do centro de gravidade social, cultural, filosófico, histórico e, em geral, antropológico, correspondentemente ao econômico e ao político, que se translada em todos os sentidos para as "medianias", pondo em relevo, pela própria luz que emana destas regiões, o homem contingente e as contingências de seu contexto ou *habitat*. Com isso, precisamente, a História, conquanto bastante permeada pelo tempo mítico e psicológico, passa a inscrever-se num tempo "real" ou, caso se prefira, num tempo "mais" real, do ponto de vista concreto-humano e mesmo científico, do que o utilizado

A Liberdade Conduzindo o Povo, 1830, por Dalacroix.

Partida para a guerra, baixo-relevo do Arco do Triunfo de l'Etoile, por Rude, 1792.

por ela anteriormente. A própria inflexão épica e "civil", esta apesar do culto napoleônico, que lhe é dada, a obriga, já pelo vetor mesmo de seu movimento basicamente burguês, a desdobrar-se de uma forma mais colada ao mundo e aos acontecimentos, desvendando no ocorrer destes sua ponta de "fato". Uma evolução muito semelhante, enformada sem dúvida pelo mesmo processo e pelas mesmas forças, ocorre contemporaneamente na épica ficcional, onde, em meio ao gótico, ao romântico, ao fantástico das narrativas de Scott, Novalis, E.T.A. Hoffmann, ou do histórico-aventuroso e sócio-melodramático dos folhetins de Dumas pai e de Sue, ou dos *Miseráveis* de Hugo, despontam, com os romances de Balzac, Stendhal e Flaubert, as grandes componentes da efetiva expressão realista, sem que no entanto percam de todo a sua impregnação e, com freqüência, paramentação românticas.

Assim, porque tudo se faz "história" no Romantismo, a História se faz então "realidade", integrando historiograficamente o estudo do desenvolvimento dos povos, de sua cultura erudita e de seu saber popular (folclore), de sua personalidade coletiva ou espírito nacional, de suas instituições jurídicas e políticas, de seus *mores* e práticas típicas, de seus modos de produção e existência material e espiritual, cada vez mais nas linhas de um tempo cada vez menos mítico ou idealizado. Por aí a cronologia, que ao lado do "fato", da "lei", da "observação", da "fonte", do "documento", dominará inconteste a subseqüente historiografia positivista, começa a instaurar-se "realmente" na História. Ela passa a fazer-se valer com efetividade, não só balizando o movimento histórico por uma datação mais precisa, como plasmando-o em "etapas", "períodos", "idades", o que reúne em estruturações temporais de certa organicidade, e mais ou menos comandadas por denominadores comuns, as ações e os sucessos que fulcram a vida das nações e dos grandes complexos históricos no seu âmbito geocultural (a derivação positivista de "meio" e "clima", devida a Taine, é ulterior). Esta essencialização cronológica é tanto mais acentuada quanto, já num universo civil e burguês, carregado de atrações críticas e científicas, de reivindicações liberais e pressões democratizantes, onde pode haver um monarca como Luís Filipe que é "rei-cidadão" e que jura fidelidade à Constituição e à Nação, as ações e relações que recebem o nome de históricas, em virtude de seu efeito e significado para a massa de procedimentos e acontecimentos que os precede, envolve e segue num dado quadro e momento da associação humana, vão necessariamente se dessacralizando, por sublimes e augustas que pareçam, pois perdem a incondicionalidade da inspiração celestial, da unção divina ou até da determinação lógico-racional, devendo haurir seu sentido do fato de acontecerem num certo contexto e num certo tempo que as orienta e, em função disto, organiza em rede de nexos. O papel da cronologia cresce, pois, consideravelmente. Ela ascende em *status* semântico, uma vez que a História no seu todo fica submetida à temporalidade cronografada, que dá significação às suas ocorrências, segundo semas que parecem estar no Povo, na Revolução Francesa, no Gênio do Cristianismo, em *1789*, na Restauração, na Contra-Reforma, mas que lhe são inerentes ou a entidades estritamente dependentes dela.

Engatado no tempo, como se quisesse ilustrar a doutrina kantiana sobre o espaço e o tempo como formas primeiras do conhecimento *a priori*, o Romantismo, em sua consciência historicista, tampouco podia fugir à relativização que Cronos impõe a tudo quanto toca, deuses e mortais. É certo que, sob a tutela de seus numes ou espíritos *(geiste)* e de seus heróis por eles inspirados, a história romântica traça a trajetória de cada povo, país ou nação como se ela fosse imbuída de um *telos*, de uma finalidade a presidir-lhe o sentido de sua existência e nascida de um *ontos* intrínseco, do ser-do-grupo e do ser-em-grupo, cuja verdade específica, irrefutável em seu campo específico porque não sujeita a prova empírica ou lógica, inapreensível só pela razão sem o sentimento e a intuição, guiaria a grei, realizando-se nela e levando-a através de crises e tra-

gédias personalizadas ou coletivas às realizações expressivas de seus fastos e dos feitos de seus expoentes. Um exemplo marcante é Michelet.

> Há uma missão particular a esta época, tanto na França como na Alemanha — escreve Albert Thibaudet[2] — e da qual Michelet parece particularmente o delegado: ela consiste em pensar a história como um absoluto, em sentir e exprimir uma mística da história.

E mais adiante, ao salientar os elementos que formam a obra e a figura do autor da *Histoire de France* e *Histoire de la Révolution Française:*

> Uma arte de ressuscitar o passado, uma filosofia da humanidade enquanto ela dura, uma mística dos povos que se criam e criam, é com estas forças, estas divindades suas, que a pessoa de Michelet coincidiu e vibrou.

Mas, não obstante o fervor místico do culto que lhes dedicou não só o historiador francês, as novas deidades não o eram "pela graça de Deus", mesmo quando proclamadamente autocráticos. Na realidade, seus poderes não manavam de uma fonte com autovalor absoluto, a-histórico ou sobre-histórico, como era o caso do Deus Onipotente da religião monoteísta em suas várias formas ou mesmo do Ser Supremo ou Inteligência-Máquina da metafísica racionalista, porém de valores decantados, no plano das idéias, pelo processo histórico e que agora, quando se verificava uma historicização geral do modo do homem conceber-se no universo, assumiam amplo sentido e vigência. De outro lado, tendo que atender igualmente a configurações nacionais, étnicas, sociais e culturais diversas, com tradições e reivindicações muitas vezes conflitantes, ainda que consistentes e justificadas em si e para si, o historicismo romântico precisou recorrer, também aqui, às "classes médias" das idéias-signo e das idéias-força. Isto significa que, para responder no nível ideológico à dinâmica e direção das novas forças propulsoras do processo histórico-político e sócio-cultural, forças estas dotadas de alta energia e poder de transformação, viu-se na contingência de mobilizar e criar um novo instrumental intelectual para apreender e operar a realidade que se lhe propunha.

No setor específico que ora nos ocupa, mas não só nele se se quiser aprofundar a questão, tal encargo importou em largo uso de conceitos e fatores, encarecidos ou desenvolvidos em função desta demanda social, que, embora dispondo de generalidade num certo conjunto, dependem em sua capacidade significativa e operativa de um contexto particular onde foram gerados, carecendo da universalidade que o Iluminismo, pelo domínio do juízo de razão, e os períodos de primazia das grandes religiões, pelo poder do artigo de fé, pareciam conferir às suas representações e veículos. Os deuses por direito próprio estavam substituídos por semideuses ou simples heróis, autóctones, talvez, mas sem dúvida cruzando o telúrico e o celestial. Em lugar dos portentosos sistemas a *more geometrico* (Spinoza), monadológicos (Leibniz) ou mecânico-matemático (Holbach, La Mettrie e os Enciclopedistas, em boa parte) e das vastas polifonias teológicas (Escolástica árabe-judio-cristã, Bossuet no *Discurso sobre a História Universal),* todas axiomática ou dogmaticamente arrimadas nas "esferas superiores", tinha-se agora uma espécie de nova mitopoética histórica, *defroquée,* rica pela variedade e colorido nacionais de suas epopéias coletivas e de seus heróis culturais, mas carregado de elementos semilendários, emblemas patrióticos ou paroquiais e idealizações acríticas, acientíficas, não obstante intuições certeiras e descobertas fecundas, mais tarde verificadas com os recursos de uma ciência histórica mais apurada e rigorosa, cujo desenvolvimento, aliás, só pôde dar-se graças a essas contribuições românticas. Em si, porém, era um discurso arraigado em particularismos, quase sempre envoltos em gloriosa auréola nacional e em simbólicas vestes talares, senão sacerdotais, parecendo falar de coisas eternas e verdades indiscutíveis. Na realidade, este brilho e matizamento das cores locais mal conseguiam

2. THIBAUDET, Albert. *Histoire de la littérature française.* Paris, Stock, 1938, pp. 271, 272.

ocultar, já então, a prosaica roupa de baixo, "civil" e "cidadã", o acentuado grau de secularização e relativização a que estava sendo submetido tudo no Romantismo, inclusive este seu discurso, e que transmutava em essência seu interpretante e suas expressões.

Com efeito, a história passou neste momento a referir o seu sentido à própria história. Em se tratando de uma ordem de significações cujos valores representativos são dados fundamentalmente a partir de dados temporais, sucessivos ou não, mas singulares, rebeldes à redução categorial e à determinação causal, embora costumeiramente apareçam sob a égide e agrupados por idéias gerais de toda espécie, sua auto-referência só podia constituir-se num segundo fator de relativização do universo em questão. O primeiro fator já vinha com o evento dito histórico, cujos limites começaram a alargar-se extraordinariamente desde esta época precisamente, a ponto de hoje incluir tudo o que dele era excluso e lhe era marginal na tradição historiográfica (além das classes operárias e camponesas, as heresias e insubmissões de toda sorte, a mais ampla variedade de setores socialmente alienados, como loucos, prostitutas, feiticeiras, bandidos e outros componentes estruturais da vida histórica e das mentalidades nela reinantes). E o segundo estava em que, em última análise, tal evento passa a remeter o seu nexo e valia históricos a si próprio ou a uma rede de acontecimentos-relações que se fecha nele, levando o processo a uma espécie de circularidade lógica ou à remessa *ad infinitum* a significações relativas, nunca plenas, pela própria natureza da temporalidade e do "suceder" na História, mesmo se se tomar em conta o papel crescente da interpretação e dos interpretantes meta-históricos, ideológicos, pois estes, de sua parte, também têm ao menos os léxicos vinculados ao fluxo e contexto históricos. Daí a perda que a historicização romântica começa a infligir à valência dos fatos como tais. Convertidos em "eventos", "ocorrências", "fenômenos", seu peso específico torna-se relativo a antecedentes e conseqüentes, que por sua vez se fazem relativos a outras séries fatuais. Está claro que no Romantismo esta corrente de relativos e relativizante não se estende sem termo, concluindo-se por um certo núcleo, um princípio-fim, sempre no entanto situado muito longe, quase inatingível, em espaços e tempos ideais ou na própria Idéia, da qual a realidade parece alienada, entregue a seu próprio curso decaído, sem validade própria ou, quando muito, com uma validade remotamente delegada. Assim, tudo no plano da atualidade fática, sobretudo no mundo do homem e de sua existência, exceto a arte, que é comunicação direta e materializada da idealidade, se apresenta em fluxo, com uma ou outra fluência, com diversidade de "tempos", e na dependência relacional quase absoluta que assim se estabelece, não importando as "essências" aparentadas.

De outro lado, não há como ignorar que num tal distanciamento das cauções básicas, ainda que seu acesso possa estar aberto ao raciocínio filosófico, acentua-se o caráter fenomenal do ser em geral que tende a transformar-se em epifenômeno de um ser-no-tempo. A existência começa a ser posta à frente da essência, num primeiro afloramento fenomenológico da famosa divisa do existencialismo moderno, ao levar às últimas conseqüências o processo de transferência que, se não se iniciou, se declarou no movimento romântico e que, através de Kierkegaard, Heidegger e Sartre, em seu conflito dialético com o relativismo positivista ou fenomenológico e os dogmatismos materialistas (derivados também, em aspectos importantes, deste movimento), se tornou um dos mais expressivos da nova visão do relacionamento homem-mundo, de sua "situação" neste e de seus dilemas, ou da consciência do homem moderno, quanto ao seu estar-no-mundo e seu modo de ser, se se quiser condicioná-lo. De todas as maneiras, um dos efeitos mais relevantes deste curso de idéias é que o homem passa a ser o centro de si mesmo, do sentido de seu viver; e seu estar-no-mundo, perdidos os demais focos de ordenação, constitui-se no âmago de todo e qualquer significado de sua existência e a

do mundo, para ele. Com tal premissa, é fácil depreender o papel que fica reservado à História. E que ela o assume, testemunha-o o processo avassalador de historicização que se desencadeou, não apenas sob forma historiográfica, mas também antropológica com o historicismo romântico. Em seu bojo é que foi gerada a ciência histórica moderna. Ainda que se lhe oponha muitas vezes em espírito e tendências e, certamente, na metodologia de pesquisa e síntese, ela recebeu dele não apenas uma idéia de História, mas a efetiva percepção do homem como ser histórico, na *praxis* e no pensamento. Por isso talvez não seja exagero dizer que com o Romantismo e sua revolução historicista se enceta a era propriamente historiocêntrica da História.

2 OS FUNDAMENTOS HISTÓRICOS DO ROMANTISMO

Nachman Falbel

I. Introdução

Um dos mais autorizados estudiosos da história européia contemporânea, ao traçar o plano de sua obra sobre a época do Romantismo, escreve "serem poucos os períodos da história, como os anos entre 1815 e 1848, que realçam com tanta evidência o fato de cada período não ser mais do que uma etapa no processo histórico [1]". Na verdade, o exame do período não permite ao historiador fixar balizas cronológicas nítidas entre causas e efeitos e nem tampouco determinar uniformemente o início e o fim do grande movimento espiritual que tão profundas raízes deixou no Ocidente.

Pré-Romantismo e Romantismo nascem do mesmo movimento histórico e o seu início coincidente em vários lugares, com diversos grupos que

* Revisão especial deste trabalho: Fany Kon.

1. TALMON, J. L., *Romantismo e Revolta, Europa 1815-1848*. Lisboa, ed. Verbo, 1967, p. 7.

então se desconhecem uns aos outros, mostra o quanto tentaram resolver os mesmos problemas humanos nas circunstâncias que favorecem a ruptura com o passado próximo, ou com o mundo "ordenado" da Idade Média, permitindo uma nova transmutação de valores.

O período do Romantismo é fruto de dois grandes acontecimentos na história da humanidade, ou seja, a Revolução Francesa e suas derivações, e a Revolução Industrial. As duas revoluções provocaram e geraram novos processos, desencadeando forças que resultaram na formação da sociedade moderna, moldando em grande parte os seus ideais (sociais). As instituições políticas tradiconais sofreram fortes abalos e as fronteiras entre os povos foram modificadas criando novo equilíbrio entre as nações. O nacionalismo nesse tempo irrompe impetuosamente em cena, arrastando consigo boa parte dos povos europeus em direção às suas aspirações políticas e sociais. Novas ideologias e teorias acerca do Estado acompanham as mudanças rápidas inerentes a tal processo. As ciências se ampliam em um vasto número de novas áreas do conhecimento humano, que se abrem para a investigação e o estudo. As artes recebem os novos elementos gerados em tais circunstâncias, incorporando-os em suas várias formas de expressão, já anteriormente preparados com a revolução intelectual dos séculos XVII e XVIII.

O período que se estende de 1770 a 1848 é agitado incessantemente por revoluções e bastaria lembrarmos as mais significativas para avaliarmos o quanto determinaram o espírito da época. De 1770 a 1783, temos a Revolução Americana que daria um governo constitucional e democrático aos Estados Unidos. De 1787 a 1790, deparamo-nos com uma onda de agitação revolucionária nos Países Baixos austríacos que se sublevam contra o absolutismo ilustrado de José II. De 1787 a 1789, assistimos à Revolução Francesa, que determinaria de modo tão decisivo os destinos das nações européias. De 1788 a 1794, a Polônia trava uma luta revolucionária em prol de sua liberdade nacional. Boa parte das nações européias acabam por adotar as formas governamentais republicanas que substituem os Estados monárquicos absolutistas. Tais revoluções se alastrariam inevitavelmente a outros continentes, encontrando solo fértil nas colônias espanholas da América e outras regiões do Continente europeu.

O fundo geral de tais revoluções aponta causas ligadas à própria estrutura da sociedade, ao desenvolvimento econômico e às conjunturas políticas do tempo. A "idade do absolutismo"[2], que se estende de 1660 a 1815, caracteriza-se pelo estabelecimento de governos fortes, assentados sob o absolutismo monárquico. É justamente contra o princípio político absolutista que vão atuar as idéias e os programas políticos dos revolucionários do século XVIII, os quais fazem do ideal democrático sua bandeira de luta, de forma que a história da humanidade caminha cada vez mais nesse rumo e as massas populares participam mais e mais nas decisões políticas ligadas ao seu próprio destino. Sob esse aspecto o *Ancien Régime* era na verdade fundamentado sobre classes ou grupos privilegiados, limitados a certas oligarquias rurais e urbanas concentradas tão-somente em seus próprios interesses. Tal situação, que cingia a uma pequena minoria as conquistas culturais e científicas da civiliazção, era o ideal para represar descontentamento e revolta que iriam eclodir com violência a partir da segunda metade do século XVIII. O desenvolvimento de novas forças sociais e de novos credos políticos e filosóficos se conjugaram no assalto às velhas instituições que já apresentavam sinais de fissura e anacronismo.

As revoluções, Americana e Francesa, seriam as primeiras de uma longa série de revoluções que teriam como cenário as mesmas ou idênticas causas. Mas ao movimento político antecede um processo econômico e social profundo, que ocorreu na Europa aproximadamente a partir de 1750: a Revolução Industrial.

2. Beloff, Max. *The Age of Absolutism, 1660-1815*. Nova York, Harper Torchbooks, 1962.

II. A Revolução Industrial e Intelectual

As múltiplas inovações ocorridas na técnica industrial a partir dos meados do século XVIII tinham por fundo histórico mais longínquo o desenvolvimento do comércio que levou, como conseqüência, ao desenvolvimento e ao estímulo dado à indústria. O comércio marítimo, que se fazia entre as metrópoles e as colônias espanholas e portuguesas, até as do Extremo Oriente, traz ao Continente europeu um grande afluxo de metais preciosos. A Inglaterra, com sua política colonial e, utilizando-se de tratados que a favorecem abertamente, tais como o de Methuen, em 1703, e o de Paris, em 1763, adquire privilégios comerciais imensos que acabam canalizando para seus cofres quantidades significativas de metal precioso. Também a França se beneficia do comércio intenso com a Espanha e acumula continuamente o metal tão procurado pelos governos das nações implicadas nesse comércio internacional. Além do mais, já naquela época, pela facilidade e caráter prático, é introduzido o papel-moeda que acompanha a difusão da técnica bancária, bastante aperfeiçoada pelo acúmulo de uma experiência que vinha desde as grandes cidades medievais ligadas ao comércio internacional, tais como as cidades costeiras da Itália e outras como Antuérpia, Amsterdã, que receberão posteriormente no século XVII, incentivos. Os bancos conquistam os Estados europeus do Ocidente ao Oriente, e as transações comerciais já não se fazem habitualmente com o emprego direto do valor metálico, mas de um meio circulante mais cômodo e rápido, como o papel-moeda, títulos de banco, letras de câmbio, que acabam por sobrepujar o anterior. Os bancos e os banqueiros incentivam a indústria, desenvolvendo uma técnica de crédito que encoraja os empreendimentos e os negócios industriais através de empréstimos fáceis, às vezes, em troca de títulos e ações. Esse é o passo dado para a criação de sociedades de ações que encontram na Bolsa o seu mercado de transações, onde pululam os agentes de câmbio que vendem ações, obrigações e rendas, onde não faltam as artimanhas da especulação que a caracterizará futuramente.

Na Inglaterra, desenrola-se o início de uma evolução industrial que vai substituir as oficinas e tendas dos artesãos pelas grandes manufaturas e abrir o caminho a um avanço tecnológico decisivo na história da economia ocidental.

O fenômeno paralelo que acompanha e participa desse processo é o crescimento demográfico que, numa demonstração estatística ligada à região da Inglaterra e ao País de Gales, aponta que o número de habitantes em 1700 era ao redor de 5,5 milhões, em 1750 de 6,5 milhões e em 1801 de 9 milhões, atingindo em 1831 a cifra de 14 milhões[3]. O fato é que na segunda metade do século XVIII a população havia aumentado em 40% e nas três primeiras décadas do século XIX o crescimento foi superior aos 50%. No Continente, por volta de 1700, a população passaria de 118 milhões para 180 milhões no fim do século. Este aumento populacional não era conseqüência somente da taxa de natalidade, mas de outras causas, tais como a queda do índice de mortalidade, que decresceu quase continuamente a partir de 1740. Segundo Ashton, a introdução das colheitas de tubérculos tornou possível alimentar mais gado nos meses de inverno, tornando maior o fornecimento de carne verde durante todo o ano. A produção cada vez mais elevada do trigo e de cereais forneceu alimento importante para aumentar a resistência dos indivíduos às doenças. A imunização contra as enfermidades também cresceu devido à aquisição de hábitos de higiene pessoal melhor difundidos. O emprego de tijolos em lugar de madeira e da pedra em lugar do colmo na feitura dos telhados das casas protegeu melhor as populações contra as epidemias. O cuidado com a localização das habitações operárias longe dos lugares insalubres e nocivos trouxe mais conforto doméstico. O desenvolvimento urbano levou ao emprego da pavimentação das ruas e à utilização de esgotos e água

3. Ashton, T. S. *A Revolução Industrial.* Lisboa, Pub. Europa-América, 1971, p. 23.

corrente, tornando a vida da cidade mais saudável do que era antes. A evolução das ciências médicas, da higiene, da cirurgia e construção acelerada de hospitais contribuíram para combater doenças que até então ceifavam as populações menos favorecidas. O progresso industrial deu também sua ajuda ao cerscimento populacional, pois a multiplicação dos meios de subsistência ajudou a desenvolver o nível do consumo em relação ao passado próximo.

A introdução de novas culturas e disseminação de outras, como o nabo e a batata, além de fornecerem uma alimentação mais substanciosa ao gado e aos homens, levou a um aproveitamento maior das áreas a serem lavradas. Houve ampliação da superfície cultivada, pântanos e águas estagnadas foram drenados e antigas pastagens comunais transformadas em solo arável. O aumento do capital que se verifica na época também é acompanhado de um acréscimo na capacidade de poupança em largas camadas da sociedade, poupança essa aplicada no mercado de capital que experimenta grande impulso nessas condições. A diminuição gradativa da taxa de juros em meados do século XVIII constituiu um sério fator que acentuou o desenvolvimento econômico, pois a livre iniciativa era estimulada por encontrar capital relativamente barato.

As relações comerciais com os países ultramarinos, a intensificação das trocas, a demanda cada vez maior de produtos, as necessidades ou os gostos especiais dos novos clientes, a luta contra os concorrentes haviam operado uma concentração comercial na indústria [4]. Tal situação faria com que a indústria doméstica, principalmente a indústria da lã, onde trabalhavam numerosos proprietários das máquinas que utilizavam, sofresse a pressão das novas necessidades do mercado. Até agora o artesão comprava a matéria-prima, trabalhava-a em sua máquina, para depois vendê-la pessoalmente, como produto, no mercado. Normalmente era ele um camponês que também exercia alguma atividade agrícola ao par do seu trabalho artesanal onde produzia tecidos, armas e outros artigos que entravam no circuito do mercado nacional e eram também exportados para as colônias no estrangeiro. Mas, quando os comerciantes se dedicam à indústria, altera-se o sistema de produção; eles mesmos passam a fornecer a matéria-prima e a exercer o papel de distribuidor do produto no mercado, lidam diretamente com o comprador e o fornecedor, sendo que o passo final e decisivo será a transformação do artesão independente em assalariado com a apropriação das máquinas pelo comerciante, quer pelo fato de o artesão não poder cumprir com os compromissos financeiros assumidos com o comerciante-empresário, quer por causa de adversidades ligadas à atividade agrícola do produtor artífice. Nesse período, o da manufatura, encontramos as primeiros escalas na divisão do trabalho que se aprofundarão na indústria moderna. A divisão de trabalho está ligada à introdução da técnica do fabricante em série, que encontra um modelo precursor na indústria da lã e na de alfinetes onde, segundo Adam Smith, em 1776, os operários, executando uma, duas ou três das dezoito operações em que se dividia o fabrico, conseguiam produzir à mão, 48 000 alfinetes por dia [5]. Se a manufatura, de um modo generalizado, caracterizava-se pelo fato de a produção se fazer em pequenas oficinas individuais que trabalhavam para um comerciante, paralelamente encontramos grandes oficinas onde se realiza o acabamento final do produto, oficinas que já pressupõem as fábricas da nova sociedade industrial.

.A Revolução Industrial também se realizou graças a empresários ambiciosos que souberam empregar a imaginação a fim de combinar os fatores produtivos em função do atendimento dos mercados, ampliando-os em benefício próprio. Tal espírito empreendedor era acompanhado de uma nova mentalidade e de novos sentimentos cuja bússola econômica foi a livre em-

4. MOUSNIER, R. e E. LABROUSSE, C. *O Século XVIII*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1968, p. 136.

5. *Idem, Ibidem*, p. 137.

presa. A regulamentação da indústria e, ao mesmo tempo, sua limitação por meio de corporações, leis municipais e pelo Estado, cede lugar à livre-iniciativa, e foi nas regiões menos submetidas à regulamentação e onde não se faziam sentir as organizações corporativas, tais como Manchester e Birmingham na Inglaterra, que se deu um rápido desenvolvimento industrial.

O espírito inventivo, devido aos fatores concretos mencionados anteriormente, levou a uma verdadeira eclosão de inventos, que vieram solucionar problemas ligados diretamente à técnica de produção. A indústria, a tecnologia e a ciência estavam indiscutivelmente atendendo às mesmas necessidades econômicas e sociais, ainda que muitas vezes o sistema de patentes, destinado a estimular o inventor, apresentasse o paradoxo de dificultar o caminho a novas criações pelo fato de confirmar privilégios durante espaço de tempo excessivo. Contra esses abusos criaram-se associações que não só visavam a contestar a legalidade dos direitos exigidos pelos patenteadores, mas procuravam convencer os inventores a colocarem seus inventos à disposição de todos, como no caso da Sociedade Promotora das Artes, Manufaturas e Comércio, fundada em 1754, que também os premiava. O Parlamento, por seu lado, concedeu igualmente recompensas àqueles que abrissem mão dos produtos de seu engenho em favor da sociedade e em benefício direto dela. Desta forma podemos encarar a Revolução Industrial como ligada à divisão de trabalho, sendo em parte causa e em parte efeito dessa divisão, que significava uma ampliação do princípio da especialização.

Devemos ainda considerar que o surto de invenções durante o período em questão, especialmente na Inglaterra, é fruto de um processo de acúmulo de conhecimentos teóricos, a partir de Francis Bacon, que contribuiu para o estabelecimento da ciência experimental, com a contribuição de uma plêiade de filósofos e cientistas, tais como Robert Boyle e Isaac Newton, que assentaram os fundamentos do método científico moderno. Não parece ser algo firmado que os inventores fossem homens sempre destituídos de saber teórico, como muitos autores afirmam com insistência, pois ninguém ignora que físicos e químicos, assim como cientistas de várias áreas, estavam vinculados por diferentes laços de amizade a muitas das personalidades da indústria, o que envolve de certo modo uma via de comunicação entre a ciência do pesquisador de gabinete ou laboratório e a experimentação na oficina de trabalho, para a solução dos problemas surgidos na produção.

Uma longa série de inventos ocorrem em primeiro plano na indústria do algodão, livre dos entraves corporativos e em rápido desenvolvimento. Em 1733 John Kay introduziu no tear importante melhoria, a lançadeira. Ligada a um sistema de duas rodas era atirada de uma ourela a outra por meio de martelos, atravessando com a trama toda a urdideira. Tal inovação, a lançadeira volante, acarretava grande economia de trabalho e permitia a um único tecelão confeccionar panos de uma largura que antes exigia o trabalho de dois homens. Já em 1760, após serem vencidas as dificuldades da inovação, a lançadeira estava difundida na indústria têxtil. Em 1738 Lewis Paul introduziu o cilindro de torção que desempenhou enorme papel na indústria da fiação.

A partir desse marco, os aperfeiçoamentos técnicos na indústria têxtil se sucederam num encadeamento contínuo, tais como a fiação com mais de um fuso ou *spinning-jenny*, em 1764, de James Hargreaves; a *water-frame*, a máquina movida a água, em 1767, de Thomas Highs; o engenho mecânico de fiação, um desenvolvimento da máquina automática de Lewis Paul, foi a contribuição decisiva de Richard Arkwright, em 1768, para o avanço da técnica têxtil; a *mule-jenny*, em 1774, de Samuel Compton, que permitiu a urdidura de fios finos e resistentes; em 1784, Cartwright constrói o tear inteiramente mecânico e, no mesmo ano, Delaroche, na França, a máquina de aparar o tecido. Na metalurgia, a fundição do coque, em 1735, por Darby, resolve o problema da escassez do carvão vegetal, devido à constante ampliação dos pastos e a conse-

qüente derrubada das florestas. Em 1740, Benjamin Huntsman inova a técnica do aço, inventando a fundição por cadinho que abre caminho à produção industrial ligada à metalurgia. A pudelagem e a laminação foram patenteados por Henry Cort, cerca de 1784, libertando a Inglaterra da necessidade de importar grandes quantidades de carvão vegetal do Báltico e deslocando as forjas para as zonas carvoeiras, onde o preparo de ferro fundido se podia fazer ao lado dos altos-fornos produtores da gusa. A produção de ferro aumentou extraordinariamente e o metal substituiu a madeira e a pedra em muitos dos produtos que habitualmente eram usados. A máquina a vapor de Newcomen, inventada no século XVI, foi aperfeiçoada por James Watt em 1765 e utilizada em vários tipos de indústria, nas fábricas de cerveja, nas destilarias, nas salinas, nos reservatórios de água, e outras atividades.

A engenharia civil desenvolve-se como uma nova indústria impulsionada pelas necessidades comerciais que levam à melhoria dos meios de comunicação. Construíram-se novas estradas, pontes, canais, bem como se aplicaram novas técnicas no travejamento das minas de carvão além de se aperfeiçoar a sua exploração. O grave problema da infiltração de água nas minas, ameaça permanente a este setor industrial, foi sendo aos poucos solucionado pelo aperfeiçoamento dos meios de bombeamento e extração da água. Outro invento cuja plenitude técnica seria atingida posteriormente, mas que teve seus primórdios nesse período, é a locomotiva a vapor, que substituiria o cavalo como tração. Houve alguns precedentes antes que George Stephenson construísse o seu "Foguete", a primeira locomotiva a vapor empregada na tração por ferrovia. Este foi um dos maiores trunfos da Revolução Industrial.

Todos os setores das principais atividades do homem em sua luta econômica participaram, de certo modo, na Revolução Industrial, que no seu todo representou uma conjuntura onde as crescentes disponibilidades de terra, mão-de-obra e capital favoreciam a grande expansão industrial. À medida que os novos inventos se impõem e solucionam os entraves técnicos da produção, desencadeia-se uma verdadeira caudal de aperfeiçoamentos industriais, que procuram incrementar a produção e baratear o custo da mercadoria, ampliando e estimulando o mercado de consumo. Um invento provoca outro, numa sucessão ininterrupta, que leva uma indústria a auxiliar a outra, para a melhoria de todas. O fenômeno das concentrações industriais também faz parte do processo ligado à Revolução Industrial. Onde, até há pouco, a dispersão imperava, passava-se a concentrar certas indústrias em determinadas áreas. Verifica-se, não somente a concentração geográfica mas a chamada concentração vertical, de forma que certos capitalistas reúnem em suas mãos os mais variados ramos da atividade industrial, desde a possessão de minas até fundições e outros ramos. Algumas vezes a concentração se dá em um único ramo tendendo à monopolizar certa produção industrial. Toda essa transformação estava ligada ao grande comércio de importação e exportação, como no caso da Inglaterra, berço e centro da Revolução Industrial, que importava do estrangeiro madeira, fibras, seda, algodão, produtos de tinturaria e outros como chá, café, tabaco, e exportava produtos manufaturados de lã, ferro, couro, para as regiões pouco desenvolvidas, desde a África até as Índias Ocidentais. Tratava-se de um comércio por vezes triangular em que a Inglaterra trocava com a África quinquilharias e bugigangas por escravos, que, por sua vez, eram cambiados nas Índias Ocidentais por matéria-prima e artigos de luxo. O comércio intenso com as Índias Ocidentais e o Báltico teve importância capital na acumulação de grandes fortunas por determinadas famílias participantes dessas empresas.

Mas a Revolução Industrial não se produziu sem marcar profundamente a vida social. Em meio à grande expansão econômica, ao súbito enriquecimento de uma minoria, da desabalada corrida dos inventos e inovações no setor tecnológico, e à crença na prosperidade e progresso humanos, surgiram graves problemas de ordem social em relação às massas de trabalhadores que

este processo mobilizava e proletarizava, juntamente com suas famílias, e que, no fundo, eram a base humana na qual se apoiava a profunda transformação sofrida pela sociedade européia daquele tempo. Muito já se escreveu sobre as difíceis condições de trabalho que envolveram a vida operária durante a Revolução Industrial. Os ganhos desses trabalhadores eram insuficientes e na maioria das vezes recebiam seus magros salários de uma forma irregular, através de intermediários duros, que viam unicamente a quantidade produzida, pois normalmente a paga era feita pelo número de peças produzidas. A precariedade das instalações industriais, a falta de segurança, as péssimas condições higiênicas dos locais onde mulheres e crianças constituíam a mão-de-obra ao lado de homens, respirando o ar contaminado das minas, das oficinas mal instaladas, tudo isso convertia o período em um dos mais cruéis para a grande massa que sempre viveu do suor do rosto. Da escravidão na Antiguidade à nova escravidão, poucas eram as diferenças, mesmo se do ângulo jurídico-legal o trabalhador agora não fosse propriedade do empregador ou do industrial. Na realidade, a dependência do operário sob o aspecto financeiro, muitas vezes, era tal que o peso das dívidas o levava a ficar inteiramente ao dispor de seu patrão. A falta de regulamentação quanto à jornada de trabalho, ao emprego de aprendizes e à limitação de idade tornava o labor nas fábricas em um castigo divino e um sofrimento sem fim, por mais que se procurassem justificativas para tal fato. Os contratos de trabalho, em certas atividades, eram de longos anos, ainda que com o tempo começassem a ser restringidos, como no caso do serviço nas minas. Os salários passaram a depender do jogo da oferta e da procura, sujeitando-se às variações do mercado de mão-de-obra, mas vale notar que uma boa parte subiu, o que se traduziu na melhoria do nível de vida, ocasionando melhores condições de alimentação e saúde e, por conseqüência, prolongando a duração da existência humana. Porém, muitos setores da atividade industrial continuaram apresentando condições de trabalho assaz precária para a vida do trabalhador que consumia seus dias junto às máquinas.

O desenvolvimento econômico-industrial descrito anteriormente apresentaria as contradições que passaram a ser conhecidas, devido a certas freqüências, como os fenômenos de superprodução, da livre-concorrência descontrolada e, por outro lado, das tentativas de regulamentar a produção, assim como controlar os preços e o mercado. Do mesmo modo que se formavam clubes e associações de indústrias e de homens de negócios nos mais diversos níveis, também os trabalhadores (e isto desde a primeira metade do século XVIII) se associavam em organizações várias, tais como as de cardadores de lã, alfaiates, tecelões, fabricantes de prego, segundo um molde que em média se aproximava da antiga corporação e do sindicato moderno. Tais associações visavam a vários objetivos ligados aos seus interesses de classe. Enquanto a dos industriais procurava ampliar sua influência junto ao poder governamental, a ponto de fundar na Inglaterra, uma Câmara Geral da Indústria em 1785, para combater a política de admitir a participação da Holanda no comércio externo e colonial inglês; a dos trabalhadores, além de procurar regulamentar questões ligadas diretamente ao salário, assumia posições cada vez mais radicais, chegando a organizar greves, quebrar engenhos, máquinas e casas, motivados pela fome e opressão. Tais associações tinham na maioria das vezes caráter provisório e se desfaziam logo que eram atendidas em suas reivindicações imediatas. Somente no fim do século é que a organização sindical aparecerá como capaz de impor uma política trabalhista de longo alcance. Por isso mesmo será combatida pela legislação vigente na época em que, segundo a lei de 1799, qualquer pessoa que se unisse a outra para tentar obter um aumento de salário ou redução de horas de trabalho, seria levada a juízo. Este período de individualismo e de *laisser-faire*, que eliminou a interferência do poder do Estado nos assuntos econômicos nada

mais deixando-lhe senão o papel de preservador da ordem em seu favor, voltar-se-á na França diretamente contra a estrutura estatal, eliminando os últimos entraves políticos do processo que havia se iniciado com a Revolução Industrial.

III. O Período Revolucionário: A Revolução Francesa e as Revoluções Européias

Podemos falar na existência de um período revolucionário que se inicia a partir da Revolução Americana e se estende até a Revolução Francesa. A colônia inglesa na América, bem sucedida em seu desenvolvimento econômico, reivindicou a independência em relação à Inglaterra, após uma fase de luta intensa contra o domínio britânico.

A Revolução Americana foi provocada pela imposição inglesa proibindo a colônia de além-mar de comerciar com qualquer outro país que não fosse a metrópole, ou seja, a imposição de um comércio unilateral e exclusivo que limitava a colônia e beneficiava a metrópole. Uma política de impostos opressiva criou o ressentimento entre a população da colônia e fortificou o sentimento de revolta. A sucessão de protestos contra a *Stamp Act* de 1765 e contra os impostos do chá, papel, vidro, chumbo, apoiavam-se nas assembléias coloniais que, por sua vez, se baseavam na sustentação popular. O boicote e a agitação aumentaram a tensão entre os colonos americanos e os soldados ingleses, a ponto de se darem os primeiros recontros violentos em março de 1770, na conhecida "matança" de Boston.

Em prosseguimento a esse conflito, que se travava entre a Companhia das Índias e as colônias americanas, o centro da disputa se desloca para o monopólio do chá. Além das leis coercitivas contra os interesses dos colonos, a *Quebec Act* de 1774, aumentou mais ainda o descontentamento geral, originando o Congresso antibritânico, organizado pelas colônias em 1774. Logo a guerra frontal eclodiria contra os ingleses, revelando pela primeira vez, nas batalhas de Concord e de Lexington, que um exército civil poderia se sobrepor a um exército militar, derrotando-o. Já em 1775, após o segundo Congresso "Continental", os patriotas americanos, sob o comando de George Washington, organizaram as milícias a fim de lutar contra as forças da metrópole. Sua plataforma política era anunciada por Thomas Paine num folheto onde pregava a independência das colônias e, mais do que isso, a sua transformação em república. Em 4 de julho de 1776, após o Congresso que constituíra a Federação Americana, declarava-se a independência. A Revolução Americana antecedia assim o movimento revolucionário europeu e fortificaria os sentimentos de independência entre aqueles que observavam os acontecimentos e constatavam a sua vitória. Voluntários vindos da Europa, tais como o polonês Kosciusko e o francês La Fayette, mostravam que os acontecimentos no solo americano eram vivamente acompanhados pela Europa, pois a independência americana alteraria o poderio colonial inglês. A França não deixou de enviar forças para lutar ao lado dos americanos, até que a vitória militar se decidiu favoravelmente aos revolucionários. Em 1783, com o tratado franco-inglês de Versalhes, a própria Inglaterra reconheceria a independência dos Estados Unidos, que agora passariam a inspirar outros povos que tinham as mesmas aspirações políticas. Se a revolução ou a independência americana foi haurida nos escritos dos filósofos europeus desde Locke, Montesquieu e Rousseau, cujas teorias políticas foram adaptadas às aspirações locais das colônias, por outro lado, as constituições e as declarações de de direitos por ela elaborados serviram de modelo a serem imitados pelos europeus em geral e em particular pelos franceses durante a sua revolução.

O movimento de idéias que antecede a Revolução Francesa conhecido sob o nome genérico de "Filosofia das Luzes" serviu de fundo ideológico para as teorias revolucionárias. Observa-se que Lock, em seu tratado sobre o governo civil, em 1689, isto é, cem anos antes da Revolução

O Vagão de Terceira Classe, por Daumier.

Rainha Victória e o Duque de Wellington passando a guarda em revista, c. 1839, por Sir Edwin Landseer.

Francesa, afirmava que todo governo deve se fundamentar em um contrato entre soberano e governados e que a condição de um governo bem sucedido seria a separação dos poderes legislativo, executivo e judiciário. Cerca de sessenta anos mais tarde, Montesquieu, no *Espírito das Leis*, estudaria a própria origem e fundamento do poder e a influência exercida por fatores exteriores na organização da sociedade humana. Voltaire, o grande demolidor de verdades convencionadas do passado, mesmo não negando a monarquia, apoiava-a sobre o povo e a orientava pelos filósofos. Atacando os privilégios da aristocracia e condenando os clérigos, Voltaire lembra que todos são iguais perante a monarquia e segundo o direito natural. Em Rousseau se manifestam as idéias democráticas novamente fundamentadas no direito natural e expressas pela teoria de que o poder legislativo deveria ser exercido por todos os cidadãos e o poder executivo seria subordinado a ele. O Estado ideal para Rousseau é a pequena República do tipo existente na Antiguidade grega tal qual a de Atenas. Essa concepção repercutiria além das intenções de seu autor e posteriormente sofreria acréscimos significativos. Os escritos de Rousseau — o *Discurso sobre as Artes e Ciências* (1755), o *Discurso sobre a Desigualdade* (1755) e o *Contrato Social* (1762) — constituem a literatura política de onde todas as tendências modernas encontrarão uma filosofia para a organização do Estado e da sociedade. Foi a *Enciclopédia*, publicada a partir de 1751 e traduzida em muitas línguas, que reuniu em seus verbetes a grande elaboração intelectual do Iluminismo. Na efervescência política e cultural desse período, surgiram uma infinidade de sociedades para divulgar as novas idéias dos Enciclopedistas e seus discípulos. Antes que derrubassem a Bastilha, símbolo do *Ancien Régime*, minaram os seus alicerces com as novas idéias.

A revolução de 1789 pode ser considerada como parte da grande onda revolucionária que atingiu todo o Ocidente europeu na luta contra o Antigo Regime. É claro que causas particulares agiram favoravelmente para o sucesso da Revolução Francesa, que atirou burgueses e camponeses contra a nobreza monopolizadora dos cargos e das grandes propriedades de terras. Uma grave crise econômica, que vinha se alastrando por muitos anos sem que se encontrasse solução adequada, comprometia seriamente a estabilidade do regime. Além do mais, a multiplicidade dos impostos constituía um verdadeiro peso para as camadas mais pobres da população. Uma tentativa de Turgot, inspetor geral, de modificar a política financeira de impostos foi criticada pelos nobres e pelo alto clero, devendo ser abandonada. Com o ingresso da França na guerra americana o *deficit* acumulado dos anos anteriores se avoluma cada vez mais, e o ministro das Finanças, Necker, foi destituído quando apresentou em 1781 um *compte rendu au roi*, onde se revelavam os pesados tributos que o rei outorgava à nobreza cortesã. Ao lado da crise financeira, a crise econômica era também profunda, e era motivada, em parte, por fatores independentes da vontade humana. Más colheitas que se acumularam durante alguns anos, a grande seca de de 1785, que dizimou parte dos rebanhos e do gado, arruinou o campesinato francês tão pressionado pelos impostos. De fato, nota-se um decréscimo de nascimentos em contraste com o aumento da mortalidade, à medida que se passa do esplendor do reinado de Luís XV à decadência do reinado de Luís XVI. Tanto no comércio como na indústria, a França se achava numa posição inferior e de atraso em relação à Inglaterra e uma política econômica desastrosa de exportação ajudou mais a outros países do que à própria França. Desde 1783, quando Calonne é nomeado inspetor geral de Finanças, a inquietação em torno dos problemas financeiros aumenta consideravelmente, em grande parte devido aos projetos de reforma do novo ministro. A Assembléia dos Notáveis, reunidos em 22 de fevereiro de 1787, que deveria aprovar os projetos de reforma, não os aceitou e Calonne foi substituído pelo arcebispo de Toulouse, Loménie de Brienne, para esta função. Diante da oposição reiterada da Assembléia frente ao novo

ministro, Luís XVI acabou por dissolver a Assembléia, encerrando com este ato a primeira manifestação da nobreza contra a monarquia. Isto serviria de preâmbulo ao futuro movimento político da revolução. Quando o ministro Brienne recorreu ao Parlamento de Paris para aprovar os seus projetos de reforma, viu-se rechaçado no mais importante de todos, que era o da subvenção territorial, e mais ainda, o Parlamento exigiu a convocação dos Estados Gerais. Mediante tal pressão, e em conseqüência da agitação aristocrática que estava se formando, o governo foi forçado a ceder. A monarquia, a essa altura, começara a perder o apoio da aristocracia, e os parlamentares para obter o apoio da burguesia falavam em nome dos "direitos da nação". Não é de se estranhar que se tenha formado um partido de luta contra o governo com o nome de "nacional" ou "patriota", liderado pelos nobres liberais, por alguns magistrados, periodistas, "filosófos" e advogados. Um comitê de coordenação centralizava a ação desse "partido" e uma de suas exigências básicas era a convocação dos Estados Gerais, ainda que divergisse da aristocracia quanto ao número de representantes do Terceiro Estado e à exigência do "voto por cabeça" e de uma "constituição". A situação política tornava-se cada vez mais delicada, quando um decreto anunciou que os Estados Gerais deveriam ser convocados a primeiro de maio de 1789. Desde os primórdios de 1789 começaram os preparativos para as eleições dos Estados Gerais, dando oportunidade à burguesia de reivindicar livremente a supressão dos privilégios, a elaboração de uma constituição e também a introdução do liberalismo econômico. Em suma, a Revolução Francesa principia como uma revolta dos corpos constituídos pela oposição aristocrática e passa em seguida a ser substituída por uma revolta da burguesia, que recebe o apoio maciço do campesinato. Este movimento no seu todo resultará na queda do velho regime[6].

6. GODECHOT, J. *Las Revoluciones (1770-1799)*. Barcelona, Nueva Slio, 1969, p. 44.

Com a formação da Assembléia Nacional, o o Terceiro Estado estava preparado para uma investida política que procurava representar os interesses do povo francês, começando por impor os seus projetos ao rei, a ponto de Luís XVI permitir aos nobres que se juntassem aos "comuns", na Assembléia. A interpretação desse movimento político por parte da burguesia e do campesinato, a certa altura, foi de temor e desconfiança em relação a um possível *complot* da aristocracia contra os interesses do povo. Em princípios de julho de 1789, tanto o campo como as cidades francesas, e em especial Paris, passaram a hostilizar abertamente a aristocracia. Com a destituição de Necker, a rebelião explodiu com violência, e, em 14 de julho, o povo de Paris, após ter assaltado os depósitos de armas, se dirigiu à Bastilha, símbolo do poder real. A revolta alastrou-se por toda a França em pouco tempo e o povo, desenfreado, pôs-se contra os poderes municipais. O campesinato em fúria, encontrando resistência, queimava os castelos feudais e as mansões senhoriais, querendo abolir pela violência o regime feudal. A violência gerou o terror e entre os próprios insurgentes imperava o pânico, *la grande peur*. O medo ao terror campesino impôs à Assembléia Nacional uma alteração em sua ação política, pois se tornou urgente a necessidade de terminar com a insurreição do campo antes que ela atingisse a propriedade burguesa. A forma de fazê-lo era canalizar as reivindicações dos camponeses para os do Terceiro Estado. Por isso a Assembléia Nacional decretou a abolição do regime de privilégios, a igualdade perante os impostos, a supressão dos dízimos, resoluções que repercutiram por todo o país e arrefeceram o ímpeto revolucionário do campo.

A Assembléia Nacional, através de seus constituintes, iniciou em seguida a elaboração da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, cujo teor acentuadamente universalista ultrapassou, em significado, o documento elaborado pelos revolucionários americanos. A ênfase dada à liberdade, fundamentada na afirmação de que "os homens nascem livres e devem viver livres",

é o que se destaca no documento. A liberdade individual é incorporada ao individualismo da sociedade burguesa, que nascia politicamente com a Revolução. A liberdade é formulada juridicamente como um pressuposto básico na nova sociedade e se expressa sob a forma de liberdade de opinião e liberdade de imprensa. Outro princípio que a Declaração enfatiza é a igualdade, pois "os homens nascem iguais". Perante a justiça, perante a lei, todos os cidadãos são iguais. Também perante a responsabilidade do fisco a igualdade é consagrada. A Declaração dos Direitos do Homem se preocupa com a propriedade privada como um dos direitos naturais e afirma que a propriedade é inviolável e sagrada, base do novo regime político. A Declaração esmiuçará em vários itens e artigos outros aspectos ligados à nova organização político-social, que a bem-sucedida revolução do Terceiro Estado chegou a elaborar. Mesmo o direito à rebelião ou de resistência à opressão entra como princípio nesse documento que separa o antigo regime do novo.

A sociedade do Antigo Regime estava fundamentada na hierarquia e no privilégio de classes. Ainda que a Declaração dos Direitos do Homem proclamasse a igualdade perante a lei, as discussões em torno da concessão de igualdade aos judeus, bem como a supressão das discriminações entre brancos e negros nas colônias francesas, evidenciavam quão frágil era o princípio perante a realidade social. Contudo, a igualdade de direitos permitiu maior mobilidade social, fazendo com que o monopólio tradicional dos cargos públicos, que se encontrava em mãos da nobreza, fosse deslocado para a burguesia, pois era, de fato, a única preparada culturalmente para exercê-los. No exército, também ocorreram certas modificações que permitiram uma limitada ascensão de elementos oriundos das camadas mais baixas da população. Mas a grande transformação deu-se mesmo na legislação, que conseguiu abolir os entraves característicos do regime feudal [7].

7. GODECHOT, J. *Op. cit.* pp. 40-48.

A Revolução Francesa serviu de modelo e comunicou a chama revolucionária a todo o continente europeu. Os clubes "jacobinos" formaram-se na Inglaterra, nos Países Baixos, na Suíça, espalhando-se o processo revolucionário pela Europa central, isto é, Alemanha, Áustria até a Hungria, Polônia e Suécia. Na Europa meridional, em especial na Itália, o ardor revolucionário manifestou-se também na formação dos clubes "jacobinos", que foram pesadamente perseguidos pelas autoridades oficiais.

Ao movimento revolucionário seguiu-se o movimento contra-revolucionário, que atuou na esfera ideológica-doutrinária de um modo bastante frágil e mais eficientemente no campo da ação prática, reprimindo com violência os clubes de agitadores. Um dos poucos trabalhos significativos no campo teórico foram as *Reflexões sobre a Revolução da França,* escrito pelo inglês Burke, que que teve como efeito principal isolar a burguesia inglesa das idéias revolucionárias. Além da obra importante de Burke, escreveram em apoio às idéias contra-revolucionárias o suíço Mallet du Pan e José de Maistre. Em essência, tais escritos servem de cenário para uma política radical contra o elemento revolucionário, a ponto de monarcas ilustrados, que se destacavam por um governo moderno, passarem a abandonar a linha de tolerância e a atitude racionalista em face das idéias ligadas à formação de repúblicas democráticas e de regimes liberais. A coligação dos países anti-revolucionários levou a França à guerra e ao terror interno como reação contra o perigo que ameaçava a Revolução. Por fim, após enfrentar os exércitos coligados, a França sairia vitoriosa, mas nos demais países, os que se preparavam para derrubar o Antigo Regime, não alcançaram o mesmo êxito e, pior ainda, teriam suas pátrias dividas entre os aliados, como no caso da Polônia, que após a batalha de Valmy em fins de 1792 foi partilhada entre a Prússia e a Rússia.

IV. O Despertar das Idéias Sociais

A filosofia política do Terceiro Estado não satisfez a todos os espíritos da época em que a

Revolução Francesa causava o maior impacto na vida social européia. O pensamento social, a partir desse tempo, criticou os sistemas sociais do passado como fundamentados na violência e no egoísmo que impediam o livre desenvolvimento da natureza privilegiada do ser humano, ápice da criação divina. O socialismo passou a fazer parte de todas as doutrinas políticas que procuravam criar condições que permitissem o surgimento de uma sociedade harmoniosa e justa, onde o homem poderia dar expressão ao seu ser e à criatividade, livre de entraves econômicos e sociais.

A Revolução Francesa, ainda que abolisse os direitos e as instituições feudais, não aboliu a desigualdade entre os homens. A liberdade sem a igualdade foi considerada insatisfatória, propondo-se, já naquela ocasião, que a propriedade fosse limitada perante a lei e se reduzisse a distância abissal entre pobres e ricos, ou entre os possuidores e "os que nada tinham a perder". A política revolucionária formulou a teoria da tomada do poder e a tática de manutenção no poder. A resistência dos privilegiados e da aristocracia provava que toda transformação social era impossível sem coação ou opressão social através do uso da violência. A idéia de que a revolução exigia a formação de um governo revolucionário ou de uma ditadura revolucionária tinha como fundamento a experiência francesa e os dias do Terror que visava a combater a reação contra-revolucionária.

A igualdade social e o regime de propriedade foram alvo de novas teorizações por parte dos pensadores franceses e ingleses. Esses últimos seguiam princípios filosóficos que vinham desde Locke e se estendiam através de Adam Smith, penetrando no terreno mais sólido da economia. O capital, na interpretação dos socialistas, era o fruto do trabalho dos operários, após terem eles recebido o seu quinhão em forma de salário; portanto, eram os trabalhadores os criadores da riqueza social. Assim sendo, era injusto que não tivessem o direito ao valor integral do produto de seu trabalho e ficassem limitados apenas a uma parte do valor que permite apenas a sua subsistência. Os observadores da vida social também perceberam o paradoxo criado pela riqueza, de um lado, e a extrema miséria, do outro, de modo que, em meio da abundância, grassava a fome provocada muitas vezes por crises decorrentes de um regime de produção desordenado e anárquico, conceituado pelo liberalismo econômico.

Os pensadores mais extremados, como Blanqui, Babeuf, Buonarrotti, partiram das posições jacobinas radicais para formularem uma doutrina social esteada na igualdade absoluta. Esses pensadores não tratam somente da revolução política mas também da revolução social e acreditam na transformação do homem considerado como um animal social capaz de evoluir cada vez mais, se o meio o favorecer. Na afirmação de Blanqui, de que a moralidade é o fundamento da sociedade, encontra-se uma crença otimista quanto à natureza humana, bem como fé na ciência e no valor da educação. Mas esse progressismo de Blanqui não o impede, por outro lado, de se mostrar intolerante, chauvinista e anti-semita, atributos que passarão a ser típicos da burguesia francesa no fim do século XIX.

O jargão revolucionário que antecede o surgimento do marxismo, posteriormente, aparece nos escritos daqueles pensadores cujo "socialismo" transparece em concepções confusas e muito vagas, ainda que um Blanqui escreva ser

> a emancipação dos trabalhadores, o fim do regime de exploração... o advento de uma nova ordem social destinada a libertar os trabalhadores da tirania do capitalismo aquilo que a república deve realizar [8].

Buchez, em 1833, na *Introduction à la Science de l'Histoire*, considera que é a sociedade dividida em classes, uma das quais possui os instrumentos de trabalho, terra, fábricas, casas, capitais, nada possuindo a outra, "que trabalha para a primeira" [9].

8. TOUCHARD, J. *Historia de las Ideas Politicas*. Madri, Ed. Tecnos, 1970, p. 442.
9. *Idem, ibidem*, p. 445.

O romantismo político manifesta-se muitas vezes com tendências sociais contraditórias, sendo, portanto, impossível determinar-se qual a ligação direta do socialismo da época com todas as direções que o Romantismo tomou em termos políticos. Podemos até diferenciar entre o romantismo político alemão, nitidamente conservador, e o italiano, em sua maioria liberal, o inglês apresentando as duas tendências em vários de seus representantes, como poderíamos exemplificar em Byron e Coleridge.

Na França, várias foram as fases do romantismo político, não se encontrando nenhuma linha uniforme que permita fazer uma caracterização precisa. Se, de um lado, o saudosismo sentimental para com a antiga França impera nos primeiros românticos, já em Chateaubriand e Lamartine se visualiza uma concepção inteiramente monárquica. Na Revolução de 1830 contra a monarquia dos Bourbons, os revolucionários parecem ao mesmo tempo querer derrubar o romantismo difundido nos meios intelectuais franceses. Mais tarde, com Victor Hugo, que se identifica com as idéias de progresso, fraternidade e democracia do povo, deparamos com uma nova tendência do romantismo político.

Certos valores sobressaem-se nesse romantismo político, valores esses que o definem melhor e o qualificam historicamente como pertencente ao século XIX, pois ele se alimenta das evocações da Revolução Francesa e do Império que a sucede.

O heroísmo, o sacrifício, o sangue derramado vinculam-se a essa evocação do passado próximo. No âmago ocorre a eterna idealização do passado representado pelos grandes acontecimentos históricos. O Romantismo, em sua expressão historicista, através de Walter Scott, Lamartine, Thierry, Guizot, Michelet, será, sob esse aspecto, imensamente rico e criador. A idealização ocorre também em relação à política que, desde Maquiavel, estava ligada às manifestações mais "feias" da alma humana, assentando-se na habilidade da manipulação pessoal, secreta e enganadora. Agora, a política é arejada pela participação pública do acontecimento e pelo apelo verbal à participação popular. Chegou a vez do verbo, do convencimento, do entusiasmo, todos eles configurados pela literatura política típica do Romantismo. A literatura histórica é parte da literatura política. As grandes obras, como a *Histoire de la Révolution Française* de Thiers, escrita entre 1823 e 1827, a *Histoire des Girondins* de Lamartine, escrita durante os anos de 1848-1849, ou ainda a *Histoire de la Révolution* de Michelet, em 1847, foram elaboradas com conceitos impregnados de romantismo político, procurando, ao mesmo tempo, extrair do passado uma orientação para o futuro da sociedade humana. A História oferece os argumentos para a luta política, comprovando as concepções pessoais dos historiadores e tal intenção é expressa por Thierry no prefácio ao *Dix Ans D'Études Historiques*, quando escreve que

> em 1817, preocupado pelo vivo desejo de contribuir para o triunfo das idéias constitucionais me propus a procurar nos livros de História provas e argumentos em apoio às minhas crenças políticas[10].

A imaginação do historiador e sua participação política pessoal nos acontecimentos da época, bem como suas convicções intelectuais são elementos que interferem na ciência histórica desses homens. É inegável, porém, que a ciência histórica da época se vincule ao romantismo político e aos sentimentos mais profundos sobre um período considerado de transição, paralelamente dominando o entusiasmo para com o futuro e a nostalgia para com o passado.

A "questão social" encontra lugar na historiografia romântica e, novamente de um modo próprio, se manifesta como piedade para com os humildes, as classes não privilegiadas ou, ainda, para com a grande massa do povo. As obras de Lamennais, *L'Essai Sur L'Indifference en Matière de Religion* e *Livre du Peuple*, foram escritos com este espírito, tendente a um socialismo sentimental de uma personalidade romântica. Nele se mesclam e acabam se identificando ética religiosa com ética social, onde "o que o povo quer,

10. *Idem, ibidem*, p. 400.

Deus mesmo o quer", sendo a causa do povo uma causa santa, a causa de Deus. Muitos o verão como o precursor da democracia cristã. Buchez (1796-1865), que escreveu uma significativa *Histoire Parlementaire de la Revolution Française*, entre 1834-1838, influenciado pelas doutrinas de Saint-Simon, procurará demonstrar que os princípios do Revolução Francesa não se acham em contradição com os princípios cristãos, mas que decorrem deles. Para Buchez, a civilização cristã culmina na Revolução Francesa e a civilização moderna se inspira no Evangelho. Entre as idéias socializantes que Buchez desenvolve, já nos deparamos com a afirmação teórica da associação operária e do cooperativismo de produção. Sua influência foi importante nos meios operários e constata-se certa relação entre suas idéias, que formulam um socialismo cristão, e as de Pierre Leroux (1797-1871), que tenta uma síntese entre o Evangelho e a Revolução em um vasto conjunto de obras dedicadas às questões sociais. No mesmo período temos o nome de Louis Blanc (1811-1882) cujas idéias deixaram a burguesia francesa preocupada, devido a ênfase dada à "organização do trabalho". Em um folheto publicado em 1840, sob o título *L'Organisation du Travail*, propõe um plano de reforma com o objetivo de eliminar a concorrência e melhorar o destino de todos, mediante a participação livre dos indivíduos e a sua fraternal associação [11]. Blanc propaga a idéia de "oficinas sociais", que dariam aos trabalhadores a possibilidade de comprar os instrumentos de produção, preconizando que estes deveriam pertencer-lhes, à medida que fossem educados e preparados para tanto. O Estado seria o veículo natural e capaz de criar tais oficinas sociais, podendo-se ainda contar com a generosidade dos capitalistas, que estariam interessados no empreendimento como sócios, de modo que todos acabariam se beneficiando igualmente, e, dadas as vantagens reais que o fato traria, ao fim substituiria todo e qualquer outro tipo de organização econômica. O pensamento de Blanc, muitas vezes mal interpretado, teve aceitação bastante ampla no meio operário da época e calou fundo no romantismo popular, próprio do movimento revolucionário daquelas décadas.

11. *Idem, ibidem*, p. 440.

Uma boa parte das idéias socialistas que fermentavam no século passado derivou das doutrinas propagadas pelo aristocrata Conde de Saint-Simon (1760-1825), que havia participado na Guerra de Independência americana, à qual assistiu e deu um significado histórico-político transcendental, crendo, mesmo, que levaria a transformação à sociedade européia então vigente. O saint-simonismo chegou a formar uma verdadeira escola com a multiplicação de adeptos que o seguiram e adaptaram as doutrinas originais do fundador. Um centro de irradiação de suas doutrinas foi a Escola Politécnica de Paris, onde se destacaram nomes, como Enfantin, Michel Chevalier e outros engenheiros, que seguiram o espírito positivista das férteis idéias de Saint-Simon. O positivismo filosófico sairá do arsenal de idéias de Saint-Simon através de seu famoso secretário Augusto Comte. Touchard dirá com razão que o saint-simonismo é um positivismo apaixonado, impregnado de romantismo [12].

Saint-Simon ressalta, antes de tudo, o papel vital da produção na existência da sociedade humana, exemplificando o seu ponto de vista com a famosa parábola segundo a qual a perda de três mil dos principais sábios, artistas e artesãos da França, envolveria praticamente todas as classes produtoras, causando uma catástrofe bem maior do que poderia causar a perda de trinta mil representantes mais eminentes do Estado, desde a família real, ministros, altos funcionários, alto clero, juízes e os proprietários mais ricos do país. Portanto, os produtores ou o que ele chama de classe industrial, passam a ser a classe mais importante na sociedade. No pensamento saint-simoniano encontramos a afirmação de que organização econômica é primordial e mais relevante do que a preocupação político-institucional, pondo mesmo

12. *Idem, ibidem*, p. 428.

em dúvida o liberalismo político e a democracia. Se cabe exigir do Estado uma ação em favor da mudança social, ele deve empreendê-la organizando a economia e em particular o crédito. O governo ideal seria um governo tecnocrático que tivesse a capacidade de planejar os assuntos econômicos. Mas seria simplificar em demasia se víssemos em Saint-Simon apenas o formulador de uma reforma econômica, incapaz de extrair conclusões mais amplas sobre a vida social. Desde já devemos declarar que o aristocrata francês antecede, em suas conclusões, boa parte das premissas teóricas de Marx e seus seguidores mais próximos. Porém em Saint-Simon e sua escola o progresso é representado como uma linha contínua que deverá levar a uma nova sociedade da fartura onde reinará a harmonia universal. A realização desses sonhos ficará a cargo de engenheiros, como Ferdinand de Lesseps, que abrirá o Canal de Suez; dos irmãos Péreire, que organizarão o crédito mobiliário, de financistas, administradores, como Michel Chevalier, expoentes da economia capitalista em franca expansão. A utopia social saint-simoniana vai ao encontro do próprio desenvolvimento do capitalismo e do bem-estar que ele poderá promover em toda a sociedade.

Menos influente do que Saint-Simon, porém mais imaginativa, é a obra de Charles Fourier (1772-1837), homem de origem humilde e que passou a vida de pequeno comerciário sonhando com a reforma da sociedade humana. Critica radicalmente, em sua obra, a sociedade capitalista, propondo, porém, soluções que fogem inteiramente às possibilidades de concretização. Nas suas concepções, o elemento utópico se mescla a um romantismo etéreo, onde não há lugar para a indústria nem para o comércio. Fourier é mais incisivo em relação ao comércio, que descreve como uma atividade parasitária e em contraste com a miséria do proletariado urbano — que ele viu de perto em Lyon — considera a agricultura como a mais salutar das atividades humanas. Sua preocupação não é o aumento de produção mas o bem-estar dos consumidores e a organização da sociedade ideal que denomina falanstério.

O falanstério serviria de modelo para reformar a sociedade, tomando como base um número limitado de 1 600 pessoas que assumiriam todas as funções do pequeno núcleo social revezando-se uns aos outros. A arquitetura do falanstério obedece a critérios que devem favorecer a criação de um ambiente agradável e atraente aos seus habitantes. O trabalho deverá ser organizado de modo a evitar o cansaço e a rotina desgastante, alternando-se o labor artesanal com a fama agrícola. Também Fourier, que não preconiza exatamente um sistema comunista, quer associar os capitalistas à criação dos falanstérios, sob a promessa de que as inversões de capital resultarão em bons lucros. Na composição da sociedade ideal, isto é, do falanstério, haveria que levar em conta a diversidade da natureza humana e as paixões que movem o homem em sua ação a fim de combinar os caracteres em grupos harmônicos e integrados. Orientadas com inteligência, as paixões favoreceriam a fraternidade e a colaboração entre os membros do falanstério, que seria o modelo de uma sociedade racional, autodirigida e capaz de satisfazer os anseios humanos.

Com a morte de Fourier, suas doutrinas continuaram sendo divulgadas principalmente por Victor Considerant, que teve de enfrentar as diversas interpretações dadas às concepções fourieristas. Alguns experimentos falansterianos foram realizados na França, Inglaterra, Estados Unidos e outros lugares, mas, na prática, fracassaram como tentativas de criar uma nova sociedade, resultando, em alguns casos, em bem sucedidas associações cooperativas[13]. Assim, a contribuição de Fourier também terá uma ligação indireta com o movimento cooperativista, que se estenderá pelo mundo como uma tentativa adicional de encontrar o remédio certo para os males sociais.

Na Inglaterra, o socialismo utópico tem seu representante num empresário de talento, bem sucedido economicamente, que pouco especulou

13. POULAT, E. *Les cahiers manuscrits de Fourier*. Paris, Ed. de Minuit, 1957.

sobre a natureza humana, mas que se empenhou com energia e aplicação metódica em realizar a reforma social. Robert Owen (1771-1858) começa seu programa de reforma assumindo uma atitude filantrópica perante o trabalhador de sua própria empresa, melhorando sua habitação, reduzindo a jornada de trabalho, construindo escolas, desenvolvendo as condições de higiene, aumentando os salários e dando-lhe boas condições de trabalho. Nesse sentido, o experimento em New Lanark foi uma inovação para os padrões da época, apresentando-se Owen como um empresário pioneiro e ilustrado, assim como um capitalista inovador em relação à classe produtora. Por outro lado, o pensamento de Owen recorre à ajuda do Estado para que se imponha uma legislação social capaz de proteger o trabalho de menores e, em 1819, tal legislação foi adotada, ainda que com um espírito diverso ao de seu autor. À semelhança de Fourier, adota uma posição crítica perante a indústria e favorece a agricultura, sonhando com a criação de pequenas comunidades coletivas, onde seria abolida a propriedade privada e a produção seria fundamentalmente agrícola. O modelo de tal comunidade se realizou em New Harmony nos Estados Unidos, mas, após certo período de existência, a experiência redundou em fracasso. Owen toma a iniciativa de fundar um banco onde se intercambiam bônus de trabalho, pois considera o trabalho como a medida de valor. Tal projeto também malogrará logo após sua fundação em 1832. Esse socialismo mutualista está muito próximo das idéias preconizadas pelos francês Proudhon, mas tal socialismo, que se mantém no âmbito do intercâmbio, não será levado à produção econômica. Por esse motivo, os seguidores de Owen são participantes no desenvolvimento de cooperativismo, que recebeu ajuda imensa do empresário-filântropo. Owen acredita profundamente na possibilidade de moldar a natureza humana, produto de condições exteriores, e na educação do homem para uma vida melhor. Talvez seja essa a razão pela qual nos últimos anos de sua vida se fixa na idéia e na crença de que se aproxima o tempo em que reinará uma nova moral e imperará a felicidade entre os homens, concepções que expressa no *Catecismo do Novo Mundo Moral* em *O Novo Mundo Moral*. O pragmatismo de Owen, que confiava na reforma da sociedade sem a necessidade do emprego de meios políticos, contrasta com o cartismo, que no início foi impulsionado por owenistas dissidentes e antigos discípulos do industrial inglês. O movimento cartista adotou essencialmente uma linha política e a Working Men's Association, fundada em 1836, era composta somente de trabalhadores, apresentando-se como uma organização popular. Animado por uma ideologia de classe, transforma-se em um movimento revolucionário que penetrará nas regiões mais industrializadas da Inglaterra, mas que começará a esmorecer a partir de 1848.

Notável será a influência de Proudhon (1809-1865) na formação do pensamento socialista do século XIX. Após estar ligado ao grupo e à pessoa do fundador do chamado socialismo científico, que foi Karl Marx, Proudhon a partir de 1846, ano em que publicou o *Système des Contradictions Economiques ou Philosophie de la Misère*, romperá com os radicais alemães, para cultivar concepções sociais próprias mas nem sempre expostas sistematicamente. Daí associar-se, muitas vezes, seu nome a um socialismo francês independente do marxismo. Proudhon, assim como Owen, também considera que a questão social não pode ser resolvida pela política mas que deve ser objeto da ciência da sociedade representada pela economia política. Tampouco acredita na democracia parlamentar, porém aceita como importante a educação do povo para a modificação da sociedade. Anti-religioso convicto, justifica sua ruptura com Marx por se colocar o marxismo na posição de uma nova religião, "ainda que essa religião fosse a religião da lógica, a religião da razão" Assim como não crê na democracia, muito menos confia no Estado ou em outro tipo qualquer de autoridade. Sua visão social, em última instância, é de uma sociedade anárquica, onde o poder político seria substituído pela livre associação dos trabalhadores. A sua concepção de Estado é federa-

lista, pois no seu entender, essa, instituição é conseqüência da reunião de vários grupos diferentes, por natureza e por objetivo, "formados cada um para o exercício de uma função especial e a criação de um objeto particular, unidos sob uma lei comum e com um interesse idêntico"[14]. O princípio federalista também se estende ao campo internacional, apresentando-se como solução para as relações entre países; nesse sentido, escreveu uma obra em 1863 sob o título *Du Principe Fédératif*. A diferença de Proudhon com respeito a muitos dos socialistas contemporâneos é o igualitarismo extremado, e a famosa frase segundo a qual "a propriedade é um roubo" advém de uma convicção profunda na igualdade de condições, que Proudhon considera o princípio universal da sociedade. A liberdade e a igualdade devem encontrar o seu equilíbrio, sem o sacrifício de uma à outra, mas se realizando pela solidariedade fraternal. Em *Confessions d'Un Révolutionnaire* formula seu ponto de vista, dizendo:

> Do ângulo social, liberdade e solidariedade são termos idênticos: a liberdade de cada um encontra na liberdade dos demais, não um limite, mas um apoio: o homem mais livre é o que tem mais relações com os seus semelhantes[15].

Na aplicação prática dessas idéias, e como uma possibilidade de resolver o problema social sem violência e sem luta de classes, propõe como modelo a associação mutualista, que garante a segurança econômica e social aos seus afiliados. Proudhon imaginou o Banco do Povo como uma das formas mutualistas sem que tal projeto fosse jamais concretizado na prática. Apesar de tudo, encontra-se no proudhonismo uma exaltação radical de valores morais, fundamentalmente o da justiça, que justifica as revoluções na história da humanidade. A essência da justiça é o respeito à dignidade humana no tempo e no espaço, sem compromissos com os obstáculos que se possam apresentar em sua defesa. Aqui surge o fundamento do humanismo prometêico de Proudhon e, mesmo que se possa criticar as fórmulas pouco aplicáveis que propôs para aliviar as enfermidades sociais, não deixa de ser admirável até os dias de hoje a riqueza que manifesta sua obra.

O anarquismo que frutificou, ao lado do socialismo como uma forma do romantismo político da época, também teve em Proudhon um de seus doutrinadores. Os historiadores do anarquismo, como George Woodcock, apontam o papel relevante que as idéias proudhonianas exerceram no movimento:

> Em 1840, Pierre-Joseph Proudhon, aquele tempestuoso, argumentativo individualista que se orgulhava de ser um homem de paradoxo e provocador de contradições, publicou a obra que o firmou como um pensador libertário pioneiro. Foi *O que é a propriedade?*, onde deu à sua própria pergunta a célebre resposta: "A propriedade é um roubo". No mesmo livro tornou-se o primeiro homem a reivindicar voluntariamente o título de anarquista[16].

O socialismo do século passado, que se levantara contra o liberalismo, defensor das posições da classe média, proclamando os direitos das classes trabalhadoras[17], reuniu em sua formação três contribuições, segundo a feliz interpretação de Moises Hess: a francesa, no campo da teoria revolucionária; a inglesa, no campo da economia; e a alemã, na esfera da filosofia. A intenção universalista dos pensadores socialistas não era suficientemente forte para impedir a manifestação de caráter nacional, onde poderíamos encontrar as raízes mais profundas de sua inspiração. É impossível entendermos o romantismo político da época sem levarmos em conta a poderosa força do nascente nacionalismo.

V. A questão nacional e o surgimento do nacionalismo

O golpe de Estado de 18 de brumário do ano VIII (9 de novembro de 1799) passou a ser

14. *De la ustice*, quarto estudo, *apud* TOUCHARD, *Op. cit.*, p. 437.
15. TOUCHARD, *Op. cit.*, p. 437.

16. WOODCOCK, G. *Anarchism*. Penguin Books, 1970, p. 9.
17. LASKI, H. J. *El liberalismo europeo*. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 206.

um marco histórico não somente para a França mas também para o continente europeu. Além de estabelecer um regime autoritário apoiado na força militar, desencadeará um novo processo de consolidação da Revolução Francesa perante os Estados europeus. As guerras empreendidas por Napoleão Bonaparte faziam parte desse desenvolvimento político-militar que levaria os exércitos da França a enfrentarem as forças coligadas da Inglaterra, Áustria, Nápoles e os Estados satélites que dependiam dos aliados. Com habilidade de estadista e gênio militar, Napoleão havia imposto em 1801 uma verdadeira pacificação geral entre os beligerantes europeus, mas os tratados assinados nesse ano foram de pouca duração. Outros planos se escondiam atrás da política do ditador corso, pois logo ficou evidente que construíra uma estratégia ligada a uma forte ambição pessoal, que deveria assumir a forma de uma monarquia expansionista tendo por objetivo a conquista de todo o Continente. Durante o seu poder, as vitórias e as derrotas, a guerra e a paz, contribuíram para transformar o panorama político europeu e, mais ainda, ajudaram à emergência de novos Estados nacionais inspirados, de um lado, nas idéias revolucionárias e, de outro, nas tradições culturais e populares despertadas em nacionalidades que haviam recém-descoberto a sua consciência nacional e ambicionavam um lugar ao sol entre as nações. A figura romântica do imperador francês aparece, ao mesmo tempo, como o "libertador" das nações, a ponto de um Beethoven dedicar-lhe uma de suas composições musicais, para retirar a dedicatória pouco depois, com forte sentimento de decepção para com o "opressor" das nacionalidades. Cedo ou tarde, essas nacionalidades reivindicariam o direito à autodeterminação, convictas de que eram donas de seu próprio destino, não devendo obediência a nenhum poder, vendo na liberdade coletiva e na igualdade da cidadania a realização dos ideais supremos da humanidade.

Nesse sentido, certos conceitos são empregados como se possuíssem o mesmo significado, tais como república, pátria, nação, Estado, termos esses utilizados na literatura patriótica do século passado. Foi Rousseau quem deu ênfase ao patriotismo republicano que identificaria a Revolução com a nação. Em seu *Discurs Sur L'Origine et Les Fondements de L'Inégalité Parmi Les Hommes,* transparece esse patriotismo sob a forma de amor à liberdade e às leis e costumes tradicionais. Na *Encyclopédie* escreve que o amor à pátria é o meio mais seguro para alguém ser um bom cidadão: "O amor à pátria é o meio mais eficaz; pois, como já disse, todo homem é virtuoso quando sua vontade particular é conforme em tudo com a vontade geral, e nós queremos de bom grado aquilo que querem as pessoas que amamos" [18]. Mas é necessário ressaltar que, em Rousseau, o cidadão individual continua sendo a base da pátria, e o fim do Estado é a felicidade e a liberdade individuais. Com razão um autor ressalta que, em Rousseau, a natureza mais íntima do homem é constituída pelos simples sentimentos morais e gostos estéticos que são desfigurados e embotados pelas exigências da civilização. O Estado ideal seria aquele que pudesse restabelecer uma primeira idade de ouro, onde uma comunidade natural está unida por sentimentos morais e uma vontade comum [19]. A sua contribuição maior para o nacionalismo moderno foi a de apelar aos fundamentos sentimentais e morais da comunidade e do Estado para levar o cidadão a participar ativamente como responsável por seu destino. O amor à pátria e à virtude eram possíveis em um Estado no qual os cidadãos fossem livres e iguais.

Rousseau já compreendia o papel que as condições históricas e ambientais assumiam ao diferenciar os agrupamentos humanos e criar as individualidades nacionais. Em um de seus últimos escritos políticos, *Considérations Sur Le Gouvernement de Pologne,* esclarece qual deve ser o método acertado para educar os cidadãos desde a infância para que adquiram o

18. Kohn, Hans. *Historia del nacionalismo.* México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1949, pp. 208-209.
19. Crossman, R.H.S. *Biografía del Estado Moderno.* México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1970, pp. 133-4.

Napoleão, medalhão em bronze de David D'Angers.

A Revolta, por Daumier.

amor à pátria e cresçam imbuídos de sentimentos para com a nação, com hábitos viris e respeito às instituições. O currículo escolar defendido por Rousseau, em boa parte, ilustra suas idéias fundamentais e constituiu uma revolução na pedagogia de seu tempo, mas o objetivo de seu programa educativo é tanto mais claro quanto aos dez anos, após o aprendizado da leitura e exercício sobre textos que retratam a pátria, o aluno polonês deveria conhecer os seus produtos, aos doze, suas províncias e cidades, aos quinze, toda sua história, aos dezesseis, suas leis, de modo que a Polônia e seu passado pertencessem a cada criança polonesa.

Na França, se o nacionalismo era essencialmente político-social, tal como é conceituado por Rousseau, na Alemanha sofre alterações radicais quando o conceito legal e racional de cidadãos é substituído pelo *Volk* ("Povo"), que permitia, após a sua descoberta pelos humanistas alemães, uma utilização menos definida e mais permeável à imaginação romântica e ao despertar das emoções. Nele se poderia descobrir as raízes primitivas da nacionalidade, vista quase como um feito natural rodeado de mistério a ser desvendado no passado longínquo, nas origens ou gênese da comunidade primeva. O nacionalismo alemão adotaria o conceito de *Volk*, a comunidade popular, para expressar um ideal político por uma mística do irracional. O movimento do *Sturm und Drang* será o precursor desse nacionalismo que busca as raízes originais do *Volk* e que posteriormente as encontrará não somente na pré-história mas fundamentalmente na biologia. Esse nacionalismo terá em Herder o seu precursor, devido em grande parte à influência da concepção rousseauniana sobre a importância das etapas primitivas e pré-civilizadas da evolução humana [20]. Em Herder, o conceito de *Volk* ainda assume um significado cultural mais do que político e, de fato, os estudos que encetou no campo da lingüística e da literatura revelam a paixão pelo trabalho erudito e pela investigação profunda da alma. A língua é o repositório cultural de um povo, fruto de um acúmulo de tradições e criatividade durante séculos e séculos de história, e é através da língua que o conhecimento se torna possível, assim como as diferenças lingüísticas refletem diferentes experiências dos povos. A teoria estética de Herder liga-se à idéia de que a poesia constitui um produto de condições naturais e históricas captadas por intermédio de uma experiência do "sentir" *(Gefühl)*. Ainda que autônoma, a obra poética está relacionada com o seu ambiente gerador, que nela se incorpora e se transforma num "sentir" em si e que, no decorrer do tempo, além de o refletir, também o influencia. A linguagem poética, que pertence a todos e não a alguns predestinados, é a "língua-mãe da humanidade" e aparece, em sua pureza original e sua força, nos períodos primitivos de cada nação, como comprova a riqueza lingüística do Velho Testamento, dos Edas, de Homero. Na antiga poesia se revela a imensa riqueza lingüística de cada nação, que servirá aos poetas posteriores como fonte de cujas águas cristalinas irão beber permanentemente. Herder desenvolveu suas concepções em diversos estudos como o *Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten* (1778), o *Vom Geist der Hebraeischen Poesie* (1782-1783) e outros. Talvez a maior importância de suas idéias resida na descoberta da língua como meio de individualização das nações, idéia que iria imprimir grande estímulo ao nascente nacionalismo europeu e em particular entre os povos eslavos. Na verdade, este pôde crescer na esteira das invasões napoleônicas que contribuíram para abalar as dinastias tradicionais do Continente, bem como o próprio princípio dinástico.

A reação contra as invasões dos exércitos napoleônicos também se apresentou sob a forma de luta entre dois princípios: o nivelador ou universal, que visava eliminar as peculiaridades nacionais de cada povo, e o princípio da identidade nacional, que cada território invadido sentia ameaçado. A resistência militar contra as tropas francesas de Napoleão provocaram o advento

20. KOHN. *Op. cit.* p. 297.

dos exércitos nacionais que foram substituindo as tropas mercenárias. A participação de voluntários nas guerras de libertação da Alemanha, em 1813, serviu para aumentar o entusiasmo patriótico da população obrigada a enfrentar as tropas napoleônicas, as quais acabaram assim por dar início à unificação dos principados alemães. A Espanha de 1808 também pode servir de exemplo desse nacionalismo despertado pela invasão napoleônica, que é retratado em sua crueldade nas pinturas de Goya[21]. A cadeia de rebeliões nacionalistas foi se estendendo por toda a Europa, atingindo outrossim a Itália e a Rússia. As monarquias, sentindo-se ameaçadas, elaboraram um plano político que fizesse frente a tal situação; daí o surgimento da Santa Aliança, que Metternich manipularia com habilidade para combater as revoluções dos povos que despertavam para a sua autodeterminação. Com exceção da Inglaterra, as monarquias se alinharam numa atitude contra-revolucionária, que deveria atingir os grupos mais atuantes do movimento nacionalista europeu. Intelectuais, estudantes, burguesia liberal estavam à testa desses movimentos nacionais e encontravam neles uma oportunidade de auto-expressão literária e política. O conflito entre os velhos e os novos ideais literários se manifesta também na justificação da legitimidade do poder monárquico e na aceitação dos ideais democrático-republicanos. De um lado, encontra-se Kant que aceita plenamente os ideais republicanos e, de outro, Hegel que formula o absolutismo do Estado coerentemente fundamentado no idealismo absoluto. Por seu turno, a legitimidade monárquica acha-se vinculada a uma política ampla de pacificação européia encetada pela Santa Aliança, enquanto que os ideais republicanos e democráticos estão ligados ao movimento nacionalista e ao despertar dos povos. Os períodos agitados de 1820-1821, 1830 e 1848 atingem os grandes impérios e ameaçam a sua integridade; como diz de Toqueville, em relação à última: "E eis que a Revolução Francesa recomeça, pois se trata sempre da mesma. . ."[22].

VI. As grandes modificações no panorama político: da queda do Império à Primavera do Povos

Com a catástrofe ocorrida na Rússia com os exércitos napoleônicos, ficava aberta a porta para os patriotas de todos os países se lançarem às suas guerras de libertação que, como movimento, já haviam dado mostras de rebeldia no ano de 1809. Mas, enquanto nesse ano pouco alcance tiveram os esforços isolados dos grupos rebeldes, agora, com a derrota do exército imperial, o movimento de libertação assumia proporções amplas, repercutindo mesmo profundamente no continente americano. Na Espanha, na Itália e na Alemanha, a derrota era evidente e o bloqueio econômico já não encontrava mais nenhum suporte político para ter qualquer êxito. Por outro lado, na França, o Império via-se diretamente sob a ameaça de elementos que se organizavam para impor, no futuro, um novo regime. Na verdade, começava a partir de 1815 uma era de insurreições. Elementos dispostos à agitação se agrupam em sociedades secretas, animados por um ideal revolucionário. São grupos relativamente pequenos como os *carbonari* italianos, a *Charbonerie* francesa, as sociedades republicanas do tipo *Société des familles, Société des saisons*, a *Liga dos Justos* na Alemanha, a *Sociedade do Norte* na Rússia e muitas outras espalhadas pela Europa. A Restauração da Europa, após os eventos de 1789-1815, era realmente difícil. O Tratado de Paris, de novembro de 1815, levou a França a retornar às suas fronteiras de 1790 e lhe impôs uma pesada soma de indenizações como passo importante para resolver os problemas do Continente. O Tratado de Viena, de junho de 1815, que reunia o imperador Alexandre I da Rússia; Metternich, o chanceler da Áustria; Karl August von Hardenberg,

21. GODECHOT, J. *Europa y América en la época napoleónica*. Barcelona, Nueva Clio, 1969, p. 112 ss.

22. SCHNERB, R. *O Século XIX*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1969, p. 88.

como representante do rei da Prússia; Lorde Castlereagh atuando pela Grã-Bretanha e Talleyrand pela França, tinha por objetivo apaziguar as questões européias, atacando de frente as velhas pendências. Antes de tudo, devia-se evitar uma nova agressão da França e restaurar os legítimos governantes em seus respectivos territórios a fim de estabelecer o equilíbrio do poder entre os grandes Estados. Tal princípio condutor da política do Tratado de Viena acabou por designar territórios a poderes contra a vontade de seus habitantes. A Bélgica e a Holanda formaram os Países Baixos como um Estado-tampão contra a França. A Noruega passou da Dinamarca para a Suécia. O Palatinado se agregou à Bavária. As províncias alemãs da Saxônia, Vestfália e da Renânia, bem como as polonesas de Posen e Pomorze passaram à Prússia, incluindo-se também a Pomerânia sueca. A Alemanha foi constituída em confederação de Estados dominados pela Áustria, englobando a Lombardia e Veneza. A Polônia perdeu a sua independência como Estado, caindo boa parte de seu território nas mãos da Rússia. Esta obteve ainda a Finlândia e a Bessarábia. A Grã-Bretanha, além de conservar boa parte de suas conquistas, acabou ganhando Malta e Heligolândia, além das colônias holandesas do Cabo, Ceilão e as Ilhas Maurício. A Grã-Bretanha, Prússia, Áustria e Rússia se propuseram a manter o estabelecido segundo o princípio do equilíbrio do poder durante muito tempo, mas pouco duraria a união entre os grandes Estados europeus. A Inglaterra se mostrava pouco propensa a intervir em outros Estados para manter o combinado; no Congresso de Aix-la-Chapelle de 1818 e novamente no de Troppau em 1820, ela se negou a fiscalizar a política européia. Tal papel caberia à Áustria, que o aceitou de boa vontade e Metternich tornou-se o cão de guarda do Continente, estabelecendo um sistema de espionagem e repressão contra todo e qualquer lugar que apresentasse sinais de agitação revolucionária.

A Restauração trouxe de volta a monarquia e o princípio dinástico, que atraíram as forças de maiores oposição contra si. Além do mais, a Igreja Romana recupera seu prestígio e assume novamente uma elevada posição, recebendo apoio do Estado e participando ativamente na sociedade. Mesmo na França onde fora perseguida, ela ganha terreno com a reação ao racionalismo do século anterior e ao livre pensamento dos grupos mais radicais.

Os anos de 1815-1816 não foram favoráveis às colheitas e os resultados se fizeram sentir em todos os setores da vida econômica, provocando uma depressão geral. Desemprego, altos impostos, falência de bancos e de muitas companhias comerciais caracterizaram esses anos difíceis, que já faziam parte do grande processo de revolução industrial descrito anteriormente. Tal situação não trazia simpatias políticas ao regime monárquico restaurado. O crescimento demográfico explosivo, acompanhando o desenvolvimento econômico que forçou a mudança na técnica de produção e na formulação das ciências em toda a extensão, exigiu e formou novas classes, remodelou a organização estatal, criou novas forças políticas que disputaram o poder político com a aristocracia. Banqueiros influentes, financistas e industriais exigiam a participação na conduta dos assuntos de governo e Estado e começaram a substituir nobres, clérigos e militares com a intenção de defenderem seus interesses. A aristocracia estava pouco habilitada a enfrentar e dirigir uma sociedade política inteiramente transformada e avançando para novos rumos históricos. A revolução econômica se refletiu nas relações entre os povos europeus e os de outros continentes, levando à emancipação das colônias americanas, bem como à abolição da escravatura. A fermentação política caracteriza o período a partir de 1815. Espanha, Portugal, Piemonte e Nápoles, inspirados na tentativa fracassada da Espanha, de conseguir uma Constituição em 1812, se vêem envoltos por agitações e revoltas que estouram nos anos de 1820-1821. Os revoltosos exigem constituições democráticas para os seus países e reinos. E enquanto as tropas austríacas se dispuseram a sufocar os levantes do Piemonte e de Nápoles, as rebeliões em Portugal e Espanha

conseguiram um sucesso momentâneo ante a recusa da Inglaterra e da França de intervirem com medidas repressivas. Na verdade, a Santa Aliança, que nascera com o objetivo de levantar o prestígio do princípio dinástico e de assegurar a estabilidade política dos monarcas, agora atuava diretamente como uma organização internacional para sufocar as revoltas onde quer que elas se manifestassem.

Na América Latina, nota-se também a mesma ânsia de independência estimulada com o exemplo dado pela América do Norte. Houve tentativas nas colônias da Espanha a partir de 1809 e, em 1810, o *cabildo* de Caracas depôs o governador espanhol, apoderando-se do poder. O mesmo sucede em Buenos Aires, em Cartagena das Índias, em Santa Fé de Bogotá e em Santiago do Chile. Alguns se mantiveram fiéis a Fernando VII, mas outros não, como é o caso de Caracas e Buenos Aires. Países, como a Venezuela sob a liderança de Miranda e Bolívar, e a região do Prata, sob a direção de Belgrano, proclamaram a sua independência. Ao serem anunciados tais acontecimentos as Cortes de Cádis, se apressaram a declarar que os Estados espanhóis dos dois hemisférios formavam uma única monarquia e uma única nação, tendo os americanos os mesmos direitos que os europeus. Na prática, a representação política das colônias americanas nas Cortes de Espanha era desproporcional à sua população e nem mesmo a liberdade de comércio ou a abolição do pacto colonial foram alcançados. O movimento de independência continuou se ampliando até chegar ao México, onde a rebelião assumiu um caráter social muito acentuado.

Desde 1811 se desencadeou uma guerra civil entre partidários e adversários da independência na América espanhola, incluindo Peru, Venezuela, Nova Granada e países do Prata. Os exércitos em luta, comandados de um lado por *criolos* e de outro pelos "peninsulares", eram formados por mestiços ou índios recrutados à força e sem saber exatamente os objetivos das guerras. Os embates foram prolongados e cruéis, resultando em matanças de população civil e inocente, o que retrata o grau de selvageria dos militares. No Vice-Reinado do Prata, os adeptos da independência se dividiram, sendo que os habitantes do Paraguai não quiseram depender de Buenos Aires, separando-se para inaugurar uma ditadura que, sob a chefia de Gaspar Rodriguez de França, se manteve até o ano de 1840. Montevidéu também não quis aceitar a hegemonia política de Buenos Aires e permaneceu fiel a Fernando VII até 1814, quando se rendeu às tropas argentinas. Em 1816, após um período intenso de lutas, foi proclamada a independência da República Argentina. No Chile, ao ser deflagrado o movimento separatista, pela pressão que exercia Napoleão sobre Fernando VII da Espanha, a liderança foi disputada por Carrera e Bernardo O'Higgins, sendo que este, com a ajuda do General San Martin, conseguiu atravessar os Andes, vencer as tropas espanholas e declarar a independência chilena em 1818. Pouco a pouco, nas primeiras décadas do século passado, os países da América Central e do Sul foram conquistando a soberania política e os impérios coloniais de Portugal e Espanha foram se desfazendo. A doutrina Monroe americana, de 1823, ajudou a consolidar a consciência nacionalista latino-americana contra as ameaças da política da Santa Aliança e serviu de defesa ideológica contra o colonialismo europeu, ainda que a esquadra britânica houvesse contribuído ponderavelmente para a conquista da independência do Novo Continente.

O mundo europeu na época da Restauração fermentava sob a influência do liberalismo e do nacionalismo. Os gregos, que se rebelaram em 1821 contra o domínio turco, provocaram adesões em muitos países e a Turquia se sentiu ameaçada por um eventual ataque por parte da Rússia, que poderia ser justificado como defesa de um movimento nacionalista cristão, em luta contra o poder arbitrário dos infiéis. O Congresso de Verona de 1822, além de tratar da insurreição espanhola, também se preocupou com a rebelião grega, tendo a Inglaterra, a França e a Rússia ajudado esse nacionalismo a vencer a

luta e obter a independência grega em 1830. Em 1826-1827, a Inglaterra também interferiu em Portugal, para preservar um governo constitucional. Boa parte dos levantes de 1820-1821, como já dissemos, não foram vitoriosos, mas serviram para pavimentar o caminho que levaria às grandes insurreições de 1830. Na França, o Conde de Artois, sob o nome de Carlos X, provocou a ira dos revolucionários com a sua política ostensivamente reacionária que chegou a indenizar os antigos nobres pelos bens a eles expropriados, durante a Revolução de 1789. Os melhores representantes da vida intelectual francesa e dos círculos liberais lideraram a oposição à monarquia pouco habilidosa de Carlos X, figurando, entre eles, Lamartine, Victor Hugo, Thiers e Royer-Collard, que não pouparam esforços em apontar a política retrógrada do governo. O maior embate entre o rei e a opinião pública se deu no momento em que Carlos X propôs a supressão da liberdade de imprensa contra a vontade da Câmara, o que levou à dissolução desta. A seguir, o rei assinou as "Ordenações de Julho" que decretavam: a) a supressão da liberdade de imprensa; b) a modificação da lei eleitoral, alterando o censo exigido aos eleitores; c) a dissolução da Câmara; d) a convocação de novas eleições. Era o que faltava para que se deflagrasse a insurreição dos grupos republicanos e bonapartistas que, com armas, invadem as casas e arrastam atrás de si o povo revoltado. Os amotinados conseguem enfrentar as tropas legalistas e provocam a abdicação de Carlos X que se refugiou na Inglaterra. Tudo indicava que a república como o ideal político almejado pelos insurretos triunfaria em 1830, mas, na verdade, o novo governo por orientação de Thiers, coube à pessoa de Luís Filipe de Orleans, que deu início a uma nova realeza, embora mascarada por um soberano burguês. As "Ordenações de Julho" e a censura são abolidas e o monarca passa a usar o título de "Rei dos Franceses", que substitui o de "Rei da França". No fundo, a revolução dos republicanos e bonapartistas levou à criação de uma monarquia constitucional, inspirada, é verdade, em princípios liberais. Logo em seguida ao levante francês, uma revolução de caráter nacionalista estourou na Bélgica, que se encontrava unida à Holanda, em virtude das resoluções do Congresso de Viena. A aspiração dos insurretos belgas era a de realizar a separação e criar um reino independente. Com a ajuda da esquadra inglesa, que bloqueou a costa da Holanda, os revolucionários belgas foram bem sucedidos, impondo como soberano do novo reino, Leopoldo de Saxe-Coburgo. Em 1839, a Bélgica foi reconhecida como reino independente. Em outros lugares da Europa, tais como nos Estados confederados da Alemanha, em Hanover, Saxônia e Brunswick irromperam revoltas locais que lograram certas concessões de seus governantes. Em alguns Estados, como Baden e Bavária, que já haviam instaurado sistemas parlamentares, os liberais chegaram a ter vitórias políticas que favoreceram a liberdade de imprensa e permitiram atitudes abertamente críticas em face da política governamental. Mas em 1832, a Áustria e a Prússia forçaram a Confederação, em Frankfurt, a aprovar resoluções que possibilitaram controlar a imprensa e oprimir a oposição em todos os Estados germânicos. Na Itália e nos Ducados de Parma, de Modena e na Romagna, que pertenciam ao Papa, o movimento revolucionário, a partir de fevereiro de 1831, procurará estabelecer regimes constitucionais em lugar dos déspotas do poder e também criar as "províncias unidas da Itália", como início de uma grande unificação nacional. Os austríacos, não consentindo que se chegue a concretizar tal intenção política, esmagarão a revolta com os seus exércitos. Por fim, as lutas e insurreições de 1830 entre forças conservadoras, dinásticas e clericais, de um lado, e as liberais nacionalistas e republicanas, de outro, tornaram-se generalizadas na maior parte dos territórios do continente europeu. A maioria dos liberais, que desejava criar regimes parlamentares e representativos, também era nacionalista, e visava à unificação e à independência das nacionalidades que tinham consciência de suas diferenças em relação às demais. Era um período favorável às sociedades secretas

que conspiravam na ilegalidade e mantinham contato umas com as outras em nome dos ideais democráticos e da autodeterminação nacional. Por outro lado, Matternich e a Santa Aliança não deixavam de acompanhar os passos dos conspiradores através de um aparelho de espionagem mobilizado nas mais diversas camadas da população. Nessa atmosfera política, e propulsionada por ela, é que o Romantismo encontra sua expressão na literatura e nas artes. Liberais e nacionalistas também são românticos, sejam eles poloneses, gregos ou franceses. A segunda onda revolucionária, que irromperia com maior intensidade do que no período de insurreição de 1830, dar-se-ia em 1848, tendo como fundo as aspirações liberais e nacionalistas, além das dificuldades econômicas que caracterizaram o período. As rebeliões de 1848 foram urbanas, em boa parte, e refletiam o desenvolvimento industrial galopante e as dificuldades pelas quais passavam as camadas mais baixas da população citadina e, em especial, o proletariado. Já em 1834, havia explodido uma insurreição de operários em Lyon, ao mesmo tempo que uma grande agitação republicana, dirigida contra o regime de Luís Filipe, tomava conta de Paris, promovida pela importante sociedade secreta, intitulada *Sociedade dos Direitos do Homem*.

O clima de agitação política na França era motivado, além do mais pelos grupos que procuravam criar condições para a volta de Carlos X ao poder; eram eles os legitimistas, ao passo que outros grupos, bonapartistas, queriam provocar a revolta das guarnições militares em favor de Luís Napoleão, sobrinho do imperador. A oposição dos socialistas de Louis Blanc e dos monarquistas moderados como Thiers, juntamente com Odilon Barrot, começou no verão de 1847 com uma campanha em todo o país em favor de uma reforma eleitoral inspirada no modelo inglês. O método adotado para a difusão da campanha era o da realização de banquetes que, em dado momento, foram proibidos pelo ministro Guizot. O povo revoltado por esse fato levantou barricadas e a insurreição se alastrou, recebendo, em parte, apoio da Guarda Nacional. Graves incidentes e choques com o Exército incendiaram a revolução fomentada pela burguesia e operariado. Mesmo a demissão de Guizot e a nomeação de Thiers não foi o suficiente para animar os ânimos exaltados dos revolucionários, que invadiram a Câmara provocando a abdicação de Luís Filipe e a formação de um novo governo. A Segunda República estava formada por elementos que representavam as mais diversas tendências políticas de esquerda e de direita, que não podiam harmonizar permanentemente numa linha política comum. O conflito de classe se manifestava na própria revolução. No sufrágio universal e direto, realizado em 23 de abril do ano turbulento, o resultado foi favorável aos moderados, e o governo, para atender as classes trabalhadoras e o problema do desemprego, inspirado nas idéias de Louis Blanc, criou as "Oficinas de Trabalho". Mas tal orientação se mostrou inoperante e antieconômica, não solucionando a questão do desemprego, o que levou o governo a fechar as "Oficinas". O proletariado, desgostoso com a situação, levantou-se e foi novamente para as barricadas, provocando uma reação violenta por parte do governo, o qual nomeou o célebre General Cavaignac, que reprimiu com violência e muito sangue a rebelião. As tristes "Jornadas de Junho" resultaram num balanço trágico para o operariado francês. Uma nova Constituição rezava que o Poder Executivo deveria ser exercido por um presidente eleito por quatro anos, mas as classes conservadoras conseguiram elevar à presidência Luís Napoleão, que acabou estabelecendo uma ditadura e por fim assumiu o título de Napoleão III.

O movimento nacionalista italiano teve em 1848 uma atuação política intensa sob a chefia de Mazzini, que era animado por um idealismo liberal voltado para a restauração do velho espírito nacional e contra o domínio austríaco. Mas o movimento não era uniforme, pois os conservadores liberais dirigiam os olhos para Carlos Alberto de Piemonte e Sardenha, os católicos fede-

ralistas depositavam suas esperanças políticas no papado e os republicanos de Mazzini aspiravam a uma república democrática. A demissão de Metternich favoreceu em geral os levantes de caráter nacionalistas e também o da Itália, mas ainda levaria algum tempo até que Camilo de Cavour conseguisse chegar à unidade nacional.

O Império dos Habsburgo estava agora sentado sobre um barril de pólvora, pois o movimento revolucionário adquirira caráter internacional, chegando mesmo ao coração do seu domínio, como evidenciava a rebelião de Lajos Kossuth, na Hungria. Se não fossem as profundas divisões internas desses movimentos, eles teriam colhido maiores êxitos políticos.

Na Alemanha e na Áustria, a agitação política entre os intelectuais que pregavam a unidade nacional e uma Constituição que favorecesse a liberdade política, fizeram com que, em maio de 1848, um corpo representativo se reunisse em Frankfurt para servir de Assembléia Constituinte e atender as aspirações nacionalistas do povo. Os motins populares de Berlim haviam alcançado seu primeiro sucesso efetivo com o Parlamento eleito por sufrágio universal. Porém, a tentiva de oferecer a coroa imperial a Frederico Guilherme da Prússia foi recebida com solene recusa. Mesmo assim, o Parlamento dirigiu-se aos príncipes alemães para realizar a tarefa de unificação nacional em 1850 com a "União Restrita", mas um ultimato austríaco terminou com o projeto. Com o "recuo de Olmutz", a Alemanha voltava aos anos anteriores aos da grande onda revolucionária. Na Áustria, o Imperador Fernando I, pressionado pelas circunstâncias, teve que outorgar uma Constituição liberal e favorecer a criação de um regime parlamentar, porém esse mesmo imperador sufocou com sangue a sublevação dos tchecos. Seu sucessor, Francisco José, impôs de novo o absolutismo, suprimindo a Constituição outorgada anteriormente. Em fins de 1850, a grande onda revolucionária, iniciada dois anos antes em quase toda a Europa, obtivera poucos resultados e, à testa do poder, encontravam-se governos fortes, como o de Schwarzenberg na Áustria, o de Brandenburg na Prússia, o Cardeal Antonelli em Roma. As esperanças das pequenas nacionalidades se desvaneceram em boa parte e muitas seriam obrigadas a esperar muito tempo até que lhes fosse dada uma nova oportunidade histórica para realizarem os anseios de autodeterminação. Mas não só as nacionalidades saíram frustradas desse período de agitações, também as classes operárias veriam seus sonhos caírem por terra frente à violenta reação conservadora, que separou e alertou, atemorizada, os antigos aliados burgueses contra a ameaça do "perigo vermelho" que despontava nos céus da Europa [23].

VII. Uma palavra final

Apesar de tudo, devemos distinguir no século XIX, em relação a luta entre o nacionalismo e a legitimidade, dois períodos, o de 1815 a 1851, onde a reação conservadora procura conter a grande onda revolucionária e manter com certo equilíbrio o mapa político europeu, e a etapa que vai de 1851 a 1871, quando se dá o triunfo do princípio das nacionalidades em suas bases essenciais [24]. Os dois grandes impérios, o Austríaco e o Otomano receberão os golpes mais fortes de parte do movimento nacionalista, sendo que o primeiro durará até o término da Primeira Guerra Mundial, enquanto o segundo desmoronará às vésperas do grande conflito de 1914. No Império Austríaco encontramos tchecos, eslovacos, poloneses, eslavos do sul (eslovenos, croatas, sérvios), húngaros, romenos, além dos italianos e dos austríacos de língua alemã. A Sérvia será uma das primeiras pequenas nacionalidades a conquistar a autonomia, seguindo-se, em

23. Para uma visão de conjunto da disputa politica entre as nações européias no periodo que vai da segunda metade do século XIX ao inicio do século XX, consultar a obra importante de J. P. TAYLOR, *The Struggle for Mastery in Europe: 1848-1918*, Oxford, 1960.

24. DUROSELLE, J. B. *L'Europe de 1815 à nos jours*. Paris, Nouvelle Clio, 1967, p. 107.

1821, a revolta da Grécia contra os turcos, que serviu de exemplo e modelo para a literatura romântica e patriótica do período, suscitando o entusiasmo das elites intelectuais do Ocidente. O movimento de libertação grego era composto de *Klephtas*, que viviam nas montantas da Moréia, resistentes à aceitação de todo elemento estrangeiro, e de uma burguesia culta e enriquecida pelo comércio marítimo, bastante desenvolvido. Além do mais, o nacionalismo grego encontra apoio na *Hetairia*, sociedade patriótica no estrangeiro, que procura angariar o apoio da opinião pública em favor de seus objetivos. Múltiplas razões favoreciam o apoio de várias potências políticas européias, pois a imagem da Hélade antiga se identificava, na mente das pessoas cultas, com a Grécia atual, e para os cristãos, seus irmãos de fé, os gregos estavam em luta contra os muçulmanos, assim como a simpatia dos liberais alinhava-se com aqueles que combatiam pela independência de sua pátria. Apesar da intervenção de Mohamed Ali, que infligiu aos gregos as graves derrotas dos anos de 1824-1827, a rebelião recebeu o apoio da Rússia, da França e da Inglaterra, acabando por destruir as forças otomanas e criando um Estado autônomo grego em 1830. No mesmo ano explode a mal sucedida revolta polonesa, cultivada pelo patriotismo recalcado de uma nação espoliada. Ao movimento nacionalista grego, sucederam-se outros em vários recantos dos impérios dominantes na Europa. Os esforços de unificação da Alemanha e da Itália foram motivados, indiretamente, por uma mudança que se processava nos meios de produção, nas comunicações, acompanhando a formidável expansão econômica e financeira, derrubando fronteiras regionais e caminhando em direção à unidade nacional. Na Alemanha, o passo político importante foi dado com o *Zollverein*, que se mantinha dentro de um espírito conservador, enquanto que, na Itália, o nacionalismo de Mazzini apresentava um caráter revolucionário e radical. Assim, como se procurou mostrar ao longo desse estudo, o nacionalismo, tal como os movimentos sociais que se encetam a partir da Revolução Francesa, incorporou e gerou, ao mesmo tempo, o espírito romântico.

A caracterização feliz do espírito desse movimento, que parece ter atingido em espaço e tempo diferentes os povos do Velho Continente, estendo-se aos demais, pode ser encontrada nas palavras de J. L. Talmon:

> Os entusiasmos e paixões, os vôos do pensamento e do idealismo, as teorias, as aspirações e as ilusões, por contraditórias que pareçam, e, sem dúvida os empreendimentos artísticos da época podem ser encarados como reflexos de uma grande luz, a do Romantismo. Foi este impulso, a penetrar tudo, que elevou as energias do homem e deu a forma a um estilo distinto, que diferencia nitidamente esta época de todas as que a precederam ou se lhe seguiram [25].

25. TALMON, J. L., *Op. cit.* p. 138.

3. A VISÃO ROMÂNTICA

Benedito Nunes

I. As Categorias do Romantismo

O dualismo, a antítese é o princípio motor, o princípio passional, dialético e espirituoso. (*Naphta a Settembrini*) — THOMAS MANN, A Montanha Mágica.

On n'a jamais bien jugé le romantisme. Qui l'aurait jugé? Les Critiques!! Les Romantiques? qui provent si bien que la chanson est si peu souvent l'oeuvre, c'est-à-dire la pesée chantée et comprise du chanteur. — RIMBAUD.

Por uma questão de método, convém que se reformule, como requisito prévio à abordagem da visão romântica, a distinção das duas categorias implícitas no conceito de Romantismo: a *psicológica*, que diz respeito a um modo de sensibilidade, e a *histórica*, referente a um movimento literário e artístico datado.

A categoria psicológica do Romantismo [1] é o

1. Tomamos por base a distinção de Ladislao MITTNER, *Storia della Litteratura Tedesca (Dal Pietismo al romanticismo — 1700-1820)*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 698-703.

sentimento como objeto da ação interior do sujeito, que excede a condição de simples estado afetivo: a intimidade, a espiritualidade e a aspiração do infinito, na interpretação tardia de Baudelaire [2]. Sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade romântica, dirigida pelo "amor da irresolução e da ambivalência" [3], que separa e une estados opostos — do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero —, contém o elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude e de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos insolúveis que a produziram. Pelo seu caráter conflituoso interiorizado, trata-se, portanto, considerada assim, de uma categoria universal. Mas somente na época do Romantismo, esse modo de sentir concretizou-se no plano literário e artístico, adquirindo a feição de um comportamento espiritual definido, que implica uma forma de visão ou de concepção do mundo.

No movimento romântico, que se desenvolveu entre as duas últimas décadas do século XVIII e os fins da primeira metade do século XIX, quando, num período de cronologia oscilante, verifificou-se a grande ruptura com os padrões do gosto clássico, prolongados através do neoclassiscismo iluminista, fundiram-se várias fontes filosóficas, estéticas e religiosas próximas, e reabriram-se veios mágicos, míticos e religiosos remotos. Pela variedade de seus aspectos, extensivos, para além da literatura e da arte, a todas as dimensões da cultura, pela diversidade das posições contrastantes que abrangeu, o Romantismo foi, na verdade, uma confluência de vertentes até certo ponto autônomas, vinculadas a diferentes tradições nacionais.

A primazia da vertente alemã (de 1796 em diante), a primeira a empregar, numa conotação crítica e histórica, a palavra *romântico*, e que selaria a fortuna teórica desse termo, o qual passou desde então a significar um estado da poesia e uma atitude em relação à literatura, resultou de uma ascendência intelectual; pois que ligada ao classicismo de Weimar (Goethe e Schiller), e particularmente sensibilizada pela problemática schilleriana da poesia ingênua dos antigos e da poesia sentimental dos modernos [4], a escola germânica nasceu no clima universitário estimulante de Iena, de uma geração posterior ao *Sturm und Drang*, ao mesmo tempo que o idealismo pós-kantiano.

As matrizes filosóficas da visão romântica do mundo podem ser localizadas nas espécies complementares desse idealismo — a *metafísica do Espírito* de Fichte e a *metafísica da Natureza* de Schelling —, que derivaram do criticismo de Kant. Não se deverá, contudo, identificar a visão romântica do mundo com a *filosofia do Romantismo*, que designa o conjunto dos sistemas idealistas e das doutrinas posteriores a Kant, inclusive a teologia sentimental de Schleiermacher, o realismo mágico de Novalis, menos o idealismo de Hegel [5].

Articulando-se em fins do século XVIII, em oposição ao pensamento iluminista, e perdurando até meados do século XIX, a visão romântica do mundo, que se desenvolveu nos pródromos das mudanças estruturais da sociedade européia, concomitantes ao surgimento do capitalismo, é por certo uma visão de época, condicionada que foi a um contexto sócio-histórico e cultural determinado, que possibilitou a ascendência da forma conflitiva de sensibilidade enquanto comportamento espiritual definido. São largamente *sintomáticas* as idéias diretrizes, a escala de valores e as tendências preponderantes, que assinalam o teor idealista da visão romântica, e que a distinguem da configuração

2. Baudelaire — Salon de 1846 — II — *Qu'es-ce que le romantisme?* Curiosités esthétiques. *Oeuvres Complètes*. Bibliothèque de la Pléiade.

3. MITTNER, Ladislao, *Op. cit.* p. 699.

4. ARTUR O. LOVEJOY, *"Romantic" in early german Romanticism, Essays in the History of Ideas.* Nova York, pp. 215-222, Capricorn Books.

5. W. WINDELBAND, *Historia de la filosofia*, 2 vol. p. 204 e ss., Buenos Aires, Editora Nova; HAROLD HOFFDING, *A Brief History of Modern Philosophy*, Macmillan, p. 169; NICOLAI HARTMANN, *La Filosofia del Idealismo Aleman*, Editora Sudamericana. 1 vol. p. 252.

particular de cada uma das espécies metafísicas do idealismo pós-kantiano de que suas matrizes repontam. Outro tanto se pode dizer do comportamento espiritual, que produziu, tipificado na literatura e na arte, um conjunto de atitudes intelectuais, inseparáveis de uma gestualística dos sentimentos e de padrões retóricos determinados.

A grande ruptura dos padrões clássicos, que projetou o Romantismo como fenômeno da história literária e da evolução das artes, foi o efeito mais exterior e concentrado de um rompimento, interior e difuso, no âmago das correlações significativas da cultura, rompimento que se aprofundou, ainda na primeira metade do século XIX, com o desenvolvimento da sociedade industrial, e do qual a reação contra o sistema das idéias do Iluminismo, desde as nascentes do movimento romântico, já era a manifestação preliminar. Se a visão romântica pode ser considerada como visão de época, não é no sentido de uma *Weltanschauung*, configurada através de uma forma artística, de um estilo histórico determinado, e sim no de uma concepção do mundo relativa a um período de transição, que se situa entre o *Ancien Régime* e o liberalismo, entre o modo de vida da sociedade pré-industrial e o *ethos* nascente da civilização urbana sob a economia de mercado, entre o momento das aspirações libertárias renovadoras das minorias intelectuais, às vésperas do *grand ébranlement* de 1789, e o momento da conversão ideológica do ideal de liberdade que essas minorias defenderam, no princípio de domínio real das novas maiorias dirigentes, firmadas com o Império Napoleônico e após a Restauração.

A essa concepção do mundo, preponderantemente idealista e metafísica, percorrida por um afã de totalidade e de unidade, próprio da sensibilidade conflitiva que a impulsionou, e polarizada por sentimentos extremos e atitudes antagônicas, comportando uma vivência da Natureza física, um senso do tempo e um poder mitogênico; a essa concepção do mundo, que separou do universo cultural a literatura e a arte, transformando-as na instância privilegiada de uma só atividade poética, supra-ordenadora das correlações significativas da cultura, concomitantemente ligada à afirmação do indivíduo e ao conhecimento da Natureza; a essa concepção do mundo corresponde o Romantismo estritamente considerado, que conjuga e solidariza as duas categorias, a *psicológica* e a *histórica*, antes referidas, do conceito respectivo. Mas assim delimitada, a visão romântica, que se interrompe com o advento da modernidade, não esgota o alcance do Romantismo.

Na acepção lata, que pertence à história da cultura, esse fenômeno determinou o nível da experiência incorporada à literatura, e trouxe à luz, no conjunto da vida social, o estado da arte e a situação do poeta (e do artista), que nos são familiares até os dias de hoje. Para além da conquista de uma forma mais livre e de um conteúdo mais variado, que seria, no juízo do Goethe amadurecido da fase de elaboração do *Segundo Fausto*, a inevitável resultante dos extremos e exageros da época literária, por ele comparada a um acesso de febre intensa [6], o *urgent feeling* [7] da visão romântica fixou o limiar de acesso estético à literatura de valores lúdicos e festivos da cultura cômica popular do Medievo e do Renascimento [8], valores não-canônicos, neutralizados pelo decoro clássico, como também a transfusão, sobretudo na lírica, de elementos mágicos encantatórios e divinatórios, canalizados, quando não do ocultismo e da tradição heterodoxa do misticismo cristão, de veios religiosos arcaicos. É também por intermédio dela que surgem, no momento em que a atuação política da *intelligentzia* fora neutralizada, essa autono-

6. *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Gallimard, p. 507.

7. "... urgent feeling rather than a style". SYPHER, Wylie, *Rococo to cubism in art and literature* (Transformations in style, in art and literature from the 18th. to the 20th. century), Vintage Book, p. 63.

8. Como o *grotesco*, que Victor Hugo associou ao disforme e ao horrvel. Vide a respeito do "grotesco de câmara" do Romantismo, o já clássico trabalho de MIKHAIL BAKHITINE, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sons la Renaissance*, Gallimard.

Goethe, por Delacroix.

O Carnaval, litografia de Gavarni, 1846.

mia intelectual dilemática da consciência artística, ora cultivada em altivo isolamento, ora trazida a público, em cumprimento de um dever apostólico, de uma missão espontânea para com a arte; e é nela, finalmente, que se condensam os nexos sociais e políticos, ideologicamente polarizados, daí por diante jamais desfeitos, que entramam a obra de arte e o estado do mundo, colocando aquela num permanente confronto com o real.

Na época transicional de efetiva vigência da visão romântica do mundo, quando começa a interferir, por força das classes sociais existentes, o efeito ideológico, distorsivo e encobridor das posições e dos interesses, a literatura, ao mesmo tempo que denuncia a insatisfação com o real, passa a oferecer, contra ele, o abrigo do ideal decepcionado, que se constitui em refúgio, e que transforma o refúgio em sucedâneo de aspirações insatisfeitas [9].

O caráter sintomal dos aspectos constitutivos da visão romântica recobre o largo espectro dos fenômenos que indicam a mudança das estruturas da sociedade pré-industrial: a separação da arte quer do artesanato quer do modo de produção industrial que se iniciava, o começo da dependência dos produtos literários e artísticos às leis concorrenciais do mercado [10], a justificativa ideológica da religião como instrumento legitimador do poder e da ordem — que denuncia o arrefecimento do sagrado —, o nivelamento dos valores morais à regra benthamiana do maior interesse e da melhor utilidade, a marginalização social de toda atividade improdutiva, o princípio fiduciário da moralidade burguesa [11], as relações possessivas da moral doméstica e do casamento, a separação entre as esferas sexual e sentimental do amor, o *filisteísmo* como atitude da maioria dominante em relação às letras e às artes — desde então confinadas ao plano da neutralizante respeitabilidade que constitui a cultura estética — e, por fim, a mecanização e a racionalização da vida [12], posteriormente as relações comunitárias dentro de uma civilização cada vez menos rural e cada vez mais urbana.

A estrutura social emergente dessas mudanças não oferecerá ao processo de individualização condutos abertos para a vida coletiva. Tornada menos móvel e mais estranha, como um mecanismo alheio à consciência, atrofiando a individualização à falta de reajustamentos internos, a vida coletiva contribuirá para "a alienação, a introjeção, a subjetividade e a introversão das energias sublimadoras" [13].

Contudo, as diretrizes da visão romântica, que imediatamente assimilam, pela dinâmica dos eventos políticos, o entrechoque dos modos tradicionais de vida com os novos padrões sociais, não podem ser reduzidas a uma função ideológica reflexa. Elas traduziriam posições eminentemente reativas, nem sempre opostas, mas sempre transversais à sociedade e à cultura, da *intelligentzia* situada num período de transição.

A rebeldia contra a disciplina do gosto clássico, que concentrou essas posições reativas, reabriu, de fato, na transição do século XVIII para o século XIX, como pensa Max Scheler, a disputa entre os *antigos* e os *modernos*, que se declarara muito antes no âmbito do humanismo renascentista. Mas se, em virtude disso, pode o Romantismo ser incluído, do ponto de vista sociológico, na categoria dos *movimentos juvenis* [14], o certo é que o seu ímpeto rebelde, estendido à sociedade e à cultura, ao sabor de uma sensibilidade conflitiva, nasceu enfermiço e envelheceu depressa.

As idéias da visão romântica do mundo nascem em oposição às do Iluminismo, e agrupam-se, como estas, de maneira ordenada, num

9. Desse ponto de vista, o romântico é aquele cuja insatisfação com o real se transmuda em literatura ou em teoria estética. Vide Ralph Tymms, *German Romantic Literature*, Methuen, p. 25.

10. Williams, R. *Culture and Society 1780-1950*. Penguin, p. 52.

11. Ethos captado por Marx como a universalização do valor fiduciário: "O dinheiro avilta todos os deuses do homem... e os transforma em mercadoria. O dinheiro é o valor universal de todas as coisas".

12. Mumford. *A Condição de Homem*. Editora Globo, p. 317.

13. Mannheim, Karl. *Sociologia Sistemática*. Livraria Pioneira Editora, p. 126.

14. Scheler, Max. *Sociologia del Saber*. Editora Losada.

esquema de caráter sistemático. As matrizes filosóficas que permitem encadeá-las, e que imprimem ao esquema que elas compõem a unidade de uma constelação de princípios interdependentes, procedem de uma combinação das linhas mestras das doutrinas idealistas pós-kantianas de Fichte e de Schelling.

O cotejo dos pressupostos do Iluminismo e do Romantismo, dar-nos-á, pelo conhecimento diferencial, a possibilidade de abrangermos, a partir de suas matrizes, as tendências dispersas e heterogêneas que se constelam na visão romântica.

II. O Iluminismo e a Constelação Romântica

Como últimos elos que se confundem, da cadeia hermenêutica que sustentou as tendências gerais do pensamento do Iluminismo, as idéias de Razão e de Natureza, idéias reguladoras desde o século XVII, desempenharam, no século XVIII, a função de conceitos limitantes acerca do homem e do mundo. Figuras complementares dentro dessa cadeia, o *classicismo* e a *religião natural* — o *deísmo* — do período [15], fizeram parte de uma constelação de princípios. O primeiro deles é a *uniformidade da razão,* que ligou entre si, numa só matriz filosófica, essa mesma idéia de Razão — o bom senso cartesiano, igualmente compartilhado por todos os homens — e a idéia de Natureza — o conjunto daquelas disposições que, acessíveis ao livre exame analítico, seriam sempre iguais em toda parte, escapando à força do hábito, ao prestígio da autoridade, às tradições e aos caprichos das circunstâncias históricas, bem como à influência, considerada perturbadora, das paixões e dos hábitos. Foi a tal matriz que se vinculou o individualismo racionalista da Ilustração, que reconheceu o homem como sujeito universal de direitos naturais em nome da humanidade, e como sujeito universal de conhecimento em nome do progresso da inteligência da espécie. Também decorreram dela o *consensus gentium* [16], como instância coletiva da razão uniforme, o *cosmopolitismo abstrato,* nivelador de todas as diferenças nacionais e de todas as particularidades locais, e o *igualitarismo intelectual,* que se completou por uma curiosa tendência antiintelectualista, que defendia a posse pacífica, pela simples aplicação do bom senso, de verdades essenciais, acessíveis, em igual medida, aos civilizados europeus e aos selvagens de Bougainville, verdades essenciais que tanto mais garantidas seriam quanto menos metafísicas fossem e quanto mais próximo de suas origens os homens estivessem. A concepção mecanicista do universo, que permitiu integrar o homem e a Natureza física exterior sob a regência de leis uniformes, coroou a unidade desses princípios, que se harmonizaram dentro do esquema racionalista do pensamento da Ilustração, e à luz dos quais recaem a idéia de causa suprema ordenadora das coisas, como substrato das crenças religiosas da humanidade (a religião natural "nos limites da simples razão") admitida pelo deísmo, e a normatividade do bom gosto — esse correlativo estético do bom senso, substrato comum da fantasia artística (a arte nos limites da bela natureza), adotado pelo *classicismo.*

O *deísmo* e o *classicismo* ratificam pois, em dois diferentes planos, a regência de leis uniformes e necessárias, que tiveram o seu modelo na lei geral da gravitação, a grande mola da atração que tudo move, segundo Voltaire [17]. Da mesmo forma que as leis físicas, as leis civis, as leis políticas e as normas do bom gosto, particularizam, de acordo com a perspectiva de um causalismo mecanicista, nos domínios contíguos das coisas naturais, da sociedade e da cultura, "as relações necessárias que derivam da natureza das coisas" [18] — natureza imutável e eterna a que se referiu d'Alembert na Enciclopé-

15. LOVEJOY. "The parallel of deism and classicism". *Essays in the history of Ideas,* pp. 78-98.

16. Acompanhamos os princípios admitidos por Lovejoy no ensaio supra citado.

17. VOLTAIRE. *Sobre o sistema da atração.* Cartas Filosóficas (XV).

18. MONTESQUIEU. *L'esprit des lois.*

dia[19], sujeita às mesmas regras, independentemente das entidades metafísicas, e a que se ajustam, pela trama contínua da linguagem, ligando os conceitos às coisas, as palavras aos objetos, o sistema de representações do espírito humano e o sistema do universo.

Haveria, portanto, entre o interior e o exterior, entre o homem e o mundo, um prévio "circuito de comunicação"[20] da natureza das coisas e da natureza humana: circuito que caracterizou a direção epistemológica do pensamento da época clássica, fundada num achatamento do sujeito, encaixado como sujeito universal do conhecimento, a uma Natureza cuja ordem e cuja regularidade se prolongaram na ordem e na regularidade dos discursos científico, religioso, estético, jurídico e político do século XVIII.

Nivelando-o à Natureza física exterior, a que já se encontra ligado por um acordo tácito, esse achatamento do sujeito, que abstrai a singularidade do indivíduo, refletiu-se na disciplina canônica do gosto clássico e na disciplina intelectual da doutrina deísta, ambas refratárias à dominância da experiência singular individual subjetiva, transgressora da uniformidade da razão, e ambas portanto avessas, em seus respectivos domínios — o artístico e o religioso — à afirmação da originalidade pessoal e ao entusiasmo, estados espiritualmente afins.

As matrizes filosóficas da visão romântica, que legitimam, dentro de uma nova constelação de princípios, a originalidade e o entusiasmo, são o caráter transcendente do sujeito humano e o caráter espiritual da realidade, que quebram a uniformidade da razão e a conseqüente forma de individualismo racionalista, ao mesmo tempo que a concepção mecanicista da Natureza. A primeira matriz moldou-se pelo princípio da transcendência do Eu na filosofia de Fichte, e a segunda pela idéia de Natureza como individualidade orgânica na filosofia de Schelling.

19. D'Alembert, *Encyclopédie*, Art. "Encyclopédie".
20. Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, p. 321.

Linha mestra do idealismo de Fichte, o qual interpretou num sentido metafísico a função categorial que Kant emprestou ao *Cogito* cartesiano[21] — à consciência de si, enquanto consciência pura que se conjugando em todas as categorias, torna-se a instância formal, não empírica de nossa experiência — o Eu é a ação originária *(Tathandlung)*, que precede o sistema das representações do espírito, e de que o mundo, com a sua aparência de realidade independente, constitui o pólo opositivo (não-Eu). Começo incondicionado, a autoconsciência, trama formada na intuição intelectual de mim mesmo que possibilita o princípio gerador do saber — intuição indistinta do ato que, instaurando o meu ser, instaura, ao pensá-lo, o próprio mundo[22] — também serve de fundamento à realidade. Mas desse modo, a ordem objetiva e necessária do sistema do universo, que corresponde ao sistema das representações, ordem consubstanciada no princípio de legalidade universal, já assente, para Kant, na estrutura categorial do entendimento, é produzida pelo espírito; ela não mais circunda e bloqueia o sujeito humano na continuidade natural com as coisas, em que a universalidade do conhecimento humano se estribava para a Ilustração.

O circuito de comunicação entre o interior e o exterior depende agora do sujeito, que transcende, assim avultado, a Natureza física, eis que somente exprimindo, nas palavras de Fichte, "em toda parte relações de mim mesmo para mim mesmo"[23], essa mesma Natureza, vista por Schelling como um todo vivo, como individua-

21. "O *Eu penso* deve poder acompanhar todas as minhas representações." (§16 — Da unidade originariamente sintética da apercepção.) "Tenho pois consciência de um eu idêntico *(des identischen selbst)* relativamente ao diverso das representações que me são dadas numa intuição, porque eu chamo de minhas todas as representações que não formam senão uma só." Kant, *Crítica da Razão Pura*, 2 ed. § 16 — Da unidade originariamente sintética da apercepção, Dedução dos conceitos puros do entendimento, Segunda Secção, Cap. II (Analítica dos Conceitos).
22. "Eu sou somente para mim; mas para mim eu sou necessário (na medida em que digo para mim, já ponho o meu ser)". Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, (1794), Felix Meiner, 1911.
23. Fichte, *Bestimmung des Menschen* (1800), Felix Meiner, p. 94.

lidade orgânica, devolutiva da ação originária do Eu, é justamente aquilo que parece ser, e que a intuição intelectual apreende: a cobertura visível, objetiva e inconsciente, de um entendimento invisível, análogo à imaginação poética, e que produziria as coisas, de acordo com a decisiva metáfora schellinguiana, por um processo apenas mais rudimentar do que aquele mediante o qual o artista produz as obras de arte [24]. Paralelamente, a intuição intelectual, identificada à consciência de si, tem como fundo a singularidade do indivíduo, e desfaz a uniformidade da razão teórica, trasladando-a, em decorrência da ilimitação e da infinitude da atividade do Eu, à exigência de aperfeiçoamento ético progressivo implícita à razão prática de Kant. Foi essa exigência que Fichte explicitou na oposição polar entre o Eu e o Não-Eu, que o marginal da Ilustração, Jean-Jacques Rousseau unira, em seu *Emílio,* à idéia de Natureza [25].

Precursor da hegemonia da subjetividade no Romantismo — da dominância da experiência individual subjetiva —, esse avultamento do sujeito, em que a direção epistemológica do pensamento da época clássica se inverte, demitiu o individualismo racionalista da Ilustração, substituindo-o por um *individualismo egocêntrico,* que vinculou o lastro idealista e metafísico da visão romântica à capacidade expansiva e à força irradiante do Eu. Ponto cêntrico da realidade e passagem para o universo ("das Ich als zugang zum dem Universum", disse-o Novalis), o Eu, assim configurado, assegurou um primado ontológico à interioridade, à vida interior, que foi sinônimo de *profundeza, espiritualidade, elevação* e *liberdade,* no vocabulário do Romantismo, quando não significou também o "solo sagrado" [26] da verdadeira vida, o recesso do ideal, de onde o sentimento religioso brota, onde a perfeição moral se abriga e a arte começa. A dimensão ética e religiosa, a par do alcance cognoscitivo conquistado pela atividade artística ou poética, que sintetiza a operação mais completa do espírito, estaria subordinada a esse primado.

Chegando-se a este ponto, é preciso não esquecer que as duas matrizes codeterminantes da visão romântica se relacionam entre si. A vida interior, espiritual, livre e profunda, a que levam a capacidade expansiva e o poder irradiante do Eu, concretiza-se em tudo aquilo que o indivíduo tem de singular e característico, e por tudo quanto nele, dos sentimentos aos pensamentos, é capaz de, sob a tônica do entusiasmo, manifestar espontaneamente, aflorando ao exterior, pela riqueza superabudante de conteúdos que possuem força própria, a súmula dos elementos pessoais e intransferíveis que constituem o índice de sua originalidade. Semelhante espontaneísmo, que passará ao plano da arte, e que a estética do Romantismo refletiu na sua terminologia, principalmente no metaforismo do conceito de "expressão" significando, como "tradução" da personalidade, uma floração das vivências reais, refletiu-se também no plano da individualidade orgânica da natureza, com a qual a individualidade singular do homem se entrosaria.

O Eu transcende a Natureza física — o exterior mecânico disperso dos fenômenos — mas para encontrar-se, dada a essência absoluta que o Romantismo germânico da primeira fase lhe atribuiu, ao nível orgânico das coisas, com o *entendimento interno* da Natureza viva e animada. "O que está fora de mim está justamente em mim, é meu — e inversamente" [27]. O universo a que se chega através do Eu, ainda é, conforme a doutrina de Novalis, em *Os Discípulos de Sais,* o próprio Eu, que se espelha nesse entendimento interno da Natureza ("einen innern

24. SCHELLING. "Système de l'idealisme transcendental" (1800). *Essais de Schelling.*

25. "... l'idée de bonheur ou de perfection que la raison nous donne" está ligada às disposições primitivas (natureza), que se alteram pela força do hábito e se desenvolvem pela educação.

26. "Solo sagrado da liberdade", a vida interior, eterna, não afetada pelo tempo, encerra em sua profundeza, a atividade criadora do espírito, de que o mundo e o homem são as obras, cf. SCHELEIERMACHER, *Monólogos.*

27. NOVALIS. *Encyclopédie.* Frag. 1753, Les Éditions de Minuit.

Verstand der Natur"), que o homem pode alcançar sob o efeito da poesia.

Produzindo-se nas mais variadas formas, que diferem entre si pela maior ou menor espiritualidade, formas que compõem os múltiplos degraus de um entendimento invisível — ora mais distante, ora mais próximo do consciente e do subjetivo —, e que já são indivíduos integrando um grande organismo em crescimento evolutivo, a Natureza revela o mesmo espontaneísmo florescente, a mesma expressividade das obras nas quais o homem verte os conteúdos originais e característicos de sua experiência subjetiva. Uma vez que o seu aspecto material significa o espiritual que as anima, as formas naturais, por um lado *produtivas* e portanto *criadoras*, por outro *expressivas* e portanto *simbólicas*, oscilam entre o estado de coisa e o estado de linguagem, achando-se comprometidas pela dualidade da *expressão* e da *criação* — conceitos românticos mantidos com valência quase igual para a literatura. O universo inteiro fala [28] e os corpos são os signos de sua linguagem.

O entrosamento da individualidade orgânica da Natureza com a individualidade singular do homem far-se-á através de formas de vida mais complexas: as civilizações e os povos, que Herder ensinou, ainda no período do *Sturm und Drang*, a valorizar em seus elementos característicos e originais, provenientes das condições de existência sempre particulares no espaço e sempre variáveis no tempo. Elementos físicos, vitais e espirituais, conforme o clima, o tempo e o momento, articulam-se na síntese coletiva e histórica que define uma nação. Unindo o geral e o particular, a personalidade cultural e nacional de cada povo *(Nationalcharakter, Geist des Volkes, Geist der Nation)* se distingue por valores próprios e intransferíveis; é uma forma de vida completa, auto-suficiente, da qual a singularidade do indivíduo humano se torna inseparável. "Num certo sentido", diz Herder, "toda perfeição humana é nacional, secular, e estritamente considerada, individual" [29].

Ao cosmopolitismo abstrato do século XVIII, supressor das diferenças nacionais, o Romantismo opôs um nacionalismo concreto, que foi preparado pela concepção herderiana da "unidade orgânica de cada personalidade com a forma de vida que lhe corresponde" [30]: unidade expressiva quando florescente, dando-se a manifestar em tudo o que o homem faz. Mas é sobretudo nas obras de arte que a ação comunicativa dos indivíduos se incorpora, ganhando o relevo simbólico de uma nova escala da linguagem e da experiência humana. Nessas condições, o espiritual comporta diferenciações locais externas e mutações temporais internas, que diversificam e pluralizam a cultura em cada época e em cada momento dentro de uma época. O *consensus gentium* do racionalismo será, portanto, apenas o consenso de uma época, aplicado como medida niveladora de todos os valores distintivos das personalidades históricas. Para apreender essas personalidades, para conhecer os valores distintivos que as singularizam, é necessário repetir pela empatia (a simpatia da imaginação), que nos leva a sentir exteriorizando-nos nas coisas, a ação comunicativa dos indivíduos.

Defendendo, quanto mais próximo da concepção de Herder, a equivalência no tempo desses valores distintivos, o nacionalismo romântico (que também derivou para um nacionalismo político de fundo místico como o de Joseph Görres, da segunda geração — a de Heidelberg — do Romantismo germânico), esteve circunscrito pela imagem do crescimento orgânico e da floração espontânea: o que existe é "um produto do clima, das circunstâncias temporais e, portanto, com virtudes próprias nacionais e seculares, *flores que crescem sob determinado céu onde prosperam à custa de quase nada,* mas que morrem e murcham miseravelmente em outro lu-

28. "O homem não é o único a falar — o universo também fala — tudo fala — línguas infinitas". NOVALIS. *Op. cit.*, Frag. 479.

29. HERDER. *Filosofia de la historia para la educación de la humanidad.* (Trad. Elsa Tabernig), Edit. Nova, p. 55.

30. BERLIN, Isaiah. *Herder*, *Eco*. Buchholz, Bogotá, dez. 1965.

gar..." [31]. Essa imagem carreou para a visão romântica o sentido dramático do tempo histórico — tempo espesso, caudaloso, oceânico, que somente abrange as transformações incessantes dos sujeitos humanos de porte coletivo — os povos e as nações — sobre que se espraia, sem que se possa divisar um desenho único ou uma direção determinada no fluxo transindividual — a história — a que dão origem e de que participam. Em vez da razão, é um grande e cego destino que conduz a evolução dos povos [32]. Na concepção *historicista* da realidade como processo histórico *(Geschichte)*, que se perfaz por meio de mudanças, de manifestações individuais múltiplas, igualmente valiosas [33], perdurou a sombra desse destino grande e cego, em lugar do progressivo aperfeiçoamento da inteligência da espécie que o Iluminismo postulou.

A medida do individualismo egocêntrico e organicista da visão romântica pode ser aquilatada pela idéia de gênio, que ocupou o centro da constelação das idéias na época do Romantismo.

A estética clássica não desterrou completamente a imaginação; valorizou, na arte, a representação de idéias ou de correlações que, acessíveis ao gênio, enquanto capacidade de engenho artístico, escapariam à pura aplicação dos conceitos e ao raciocínio analítico. Mas essas idéias ou correlações traduziriam apenas um derivativo do conhecimento racional; ainda que considerado um dom inato, o gênio não excede o alcance da fantasia subordinado à razão, nem autoriza o desvio das normas que fazem da beleza, dentro do círculo da legalidade universal, o eventual acompanhamento da verdade soberana.

Reinterpretando a mimese aristotélica, ou seja o nexo entre arte e natureza, na perspectiva do belo como objeto dos juízes de gosto — dos juízos de caráter contemplativo e desinteressado, que permitem qualificar de estética a experiência relativa às coisas naturais e às obras de arte — foi Kant quem preparou a excepcional autonomia da noção de gênio. Graças à satisfação desinteressada que provocam, as coisas naturais que são belas, parecem livres produtos da Natureza; as obras artísticas são tanto mais belas quanto mais aparentam essa livre finalidade atribuível à Natureza, quanto mais assumem o aspecto de uma formação espontânea, que se sobrepõe aos artifícios da arte [34]. As artes do belo participam, como qualquer técnica ou espécie de artifício, de uma *recta ratio formandi*. Todavia, o aspecto espontaneísta que as aproxima do plano da natureza, mostra-nos que, modelos singulares, as obras artísticas não se produzem mediante a aplicação de regras gerais (do mesmo modo que o belo agrada sem conceito). Daí a proposição kantiana de que as artes do belo ou as belas-artes são as artes do gênio, e que o gênio é o talento dando regras à arte [35] — talento capaz de infundir a um artifício a aparência espontânea da Natureza. Não somente a genialidade exerce uma função reguladora; como talento, ela é um dom natural, e, como dom natural, é uma capacidade específica que pertence à Natureza.

Ultrapassando, por conseguinte, na estética de Kant, a significação de um simples engenho, a noção de gênio começou a mudar de sentido, desde a segunda metade do século XVIII, quando nela se introduziu um elemento de transgressão permanente, indo da infringência dos padrões clássicos entre os pré-românticos ingleses à infringência dos padrões sociais de comportamento entre os *Stürmer*. Mas além da rebeldia estética e do sentimento de revolta contra a sociedade que tal dupla infringência compor-

31. HERDER. *Op. cit.* p. 113.

32. "Antes de tudo, tenho que afirmar, com respeito ao elogio excessivo da razão humana, que é muito menos essa razão, se posso assim dizê-lo, do que um cego destino, aquilo que conduziu as coisas e que agiu nesta evolução geral do mundo", HERDER, *op. cit.*, p. 83.

33. MEYERHOFF, Hans. *The Philosophy of History in our time*. Introducion. Doubleday, p. 10.

34. Cf. § 45 (Schöne Kunst ist eine Kunst, sofern sie Zugleich Natur zu sein scheint), KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Reclam.

35. "... Genie ist die angeborne Gemüstsanlage (ingenium) durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt." §46, *Kritik der Urteilskraft*, ed. cit.

tava, a reavaliação kantiana ainda apontou para uma outra espécie de desvio, transgressiva da ordem racional, e que, pondo em xeque a autoridade da razão teórica sobre a fantasia, autorizava a fazer-se do gênio, sem medida comum com o talento para a investigação científica, um tipo de organização mental e espiritual à parte. Como ele produz sem imitar, aprendendo a fazer tão-somente o que as determinações interiores lhe ensinam, o gênio artístico conhece apenas quando produz, e assim conhece, apenas pela intuição, o que o conhecimento racional jamais alcança. Para o pré-romântico inglês, Edward Young, o poeta genial estará, pela maneira de proceder, que o afasta do espírito judicioso, mais próximo de um mágico que de um arquiteto [36]. Shaftesbury, que influiu na estética de Kant, via no talento artístico a capacidade de criação, equivalente à intuição das forças que mantêm a unidade do universo [37].

Talento originário para a arte, faculdade e dom inato, intuição e predestinação, o gênio tornou-se, no Romantismo, o mediador entre o Eu e a Natureza exterior. A faculdade de representar artisticamente, isto é, de apresentar idéias estéticas, que Kant lhe atribuíra [38], converte-se, para a visão romântica, no *poder intuitivo* cognoscente (a *Magie der Einbildungskraft* de Jean-Paul), ao mesmo tempo criador e expressivo, da imaginação poética, acima do conhecimento empírico — poder correlativo à capacidade expansiva e à força irradiante do Eu, à originalidade e ao entusiasmo, e no qual se refletiriam a profundeza, a elevação, a espiritualidade e a liberdade da vida interior.

O Romantismo alemão, particularmente, conferiu ao gênio, que foi uma das bases do idealismo de Schelling, de sua filosofia da Natureza, continuada pela doutrina enciclopédica de Novalis (indiferentemente denominada de idealismo ou de realismo mágico), uma posição teórica e prática superior, de porte ético, estético e metafísico, supra-sumo da originalidade do indivíduo singular e do estado de entusiasmo.

Na imaginação poética a que Schelling transferira a intuição intelectual de Fichte, é que se completaria a atividade produtiva do espírito, já operante nas formas da Natureza. Assim, é na obra de arte que o Eu alcança a intuição de si mesmo como Absoluto (a intuição artística seria a verdadeira espécie de intuição intelectual, porque cria o seu próprio objeto), e que a individualidade orgânica da Natureza, regressivamente esclarecida, se revela como operação artística, produto do entendimento, do *nous poietikos* que a penetra e anima. Órgão do conhecimento realizado, a arte solveria as contradições entre o subjetivo e o objetivo, o consciente e o inconsciente, o real e o ideal, a liberdade e a necessidade [39], que o artista genial supera e reabre a cada passo. Representando o finito no infinito, a arte, que tem a força de uma revelação eterna, também realiza a unidade entre a beleza e a verdade, e descerra a unidade congênita da filosofia com a poesia, reconhecida por Schelling e proclamada por Friedrich Schlegel [40]. Enquanto o gênio passa a ser a capacidade sintética que universaliza e transubstancia [41], a

36. O arquiteto "constrói lentamento o seu edifício; o outro soergue-o num instante por meios invisíveis". VAN TIEHGEN, Paul. *Le Mouvement Romantique (Angleterre — Allemagne — Italie — France), Textes choisis, commentés et annotés*. Libraire Vuibert, p. 17.

37. Vide ERNST CASSIRER, *Filosofia de la Ilustracion*. Fondo de Cultura, pp. 343-350.

38. "... representação da imaginação (*Vorstellung der Einbildungskraft*) que dá muito a pensar, sem que no entanto algum pensamento determinado, isto é, algum conceito, lhe seja adequado..." KANT, *Kritik der Urteilkraft*, §49.

39. A intuição artística, que preside as operações da filosofia, é, ao mesmo tempo, intuição da liberdade e da Natureza. O impulso artístico soluciona a contradição interna de que nasce, porque o gênio está para a estética assim como o Eu está para a filosofia. O caráter absoluto e a superioridade da arte acham-se fundados no *gênio*, que é estranho e incompatível com a ciência. Ver SCHELLING, *Op. cit.*, pp. 162-170.

40. A unidade ou a equivalência da verdade com a beleza, antes proclamada por Shaftesbury, adquire então um sentido de reprovação à ciência e ao conhecimento racional. Trata-se da verdade intuitiva, à altura da beleza dos versos de Keats: — "Beauty is truth, truth beauty, — that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know".

F. Schlegel: "Toda arte deve tornar-se ciência; poesia e filosofia devem unir-se". "O espírito de toda ciência é poesia." Essa compenetração recaia já no esforço comum dos românticos de Iena — a symphilosophie. Ver: HUGH, Racarda, *Les Romantiques Allemands*. Ed. Granet; FARIVELLI, *El Romanticismo en Allemania*, Ed. Argos.

41. NOVALIS, *Encyclopédie*, p. 322.

arte se volve no modelo da atividade espiritual, compartindo, em sua essência, do caráter superior, profundo e íntimo da realidade eterna e absoluta, de que é a única via de acesso.

Mas em todo Romantismo europeu, a excepcional autonomia do gênio, resumindo a figura da verdadeira humanidade — do homem tal como é e tal como deverá ser — do homem capaz de ligar o ideal e o real — correu paralamente à excepcional relevância religiosa e ética, senão metafísica, da poesia (quer no amplo sentido abrangente da literatura e da arte, quer no sentido estrito da lírica), como um novo reino dos fins espirituais.

Guardando as significações de espontaneidade criadora, de poder intuitivo, de manifestação original de força da Natureza, que confluem para o entusiasmo, como exaltação platônica do indivíduo possuído ou inspirado, a idéia de gênio se pluralizou à época do Romantismo. O caráter de um povo é considerado a floração do seu gênio nacional; o legislador que prevê, o filósofo que intui, o homem de Estado que modifica o destino coletivo, o homem de ação que arrosta a fortuna com a presciência do futuro, e o homem religioso de dons proféticos, são outras tantas encarnações do gênio individual. Mas o poeta é o gênio por excelência; mediador entre o Eu e a Natureza exterior, o gênio nacional floresce através e por força de suas obras, a cuja linguagem se vai conferir um alcance original formativo, à altura do trabalho do legislador e próximo do visionarismo místico e profético, quando não de uma importância transcendente à especulação do filósofo, à atividade política e à ciência, que ela possibilita, elucida e perpetua [42]. É que, altivo, incompreendido e distante, o poeta romântico impõe-se, intimado pela inspiração que o visita, a tarefa universal de legislador do reino dos fins espirituais intangíveis, onde, imune à lei da causalidade e às mutáveis circunstâncias do mundo exterior, ocupa, como o viu Lamartine, um lugar firme e elevado em relação à humanidade:

Assis sur le base immuable/ de l'éternelle verité/ Tu vois d'un oeil inalterable/ Les phases de l'humanité. (*Meditations*, XXII, "Le Genie".)

Nessa tarefa ele não somente se define como porta-voz e guia espiritual de seu povo (Shelley), sábio, humanista, guia para todos os homens (Keats), mestre verdadeiro (Wordsworth), mas também como um mago, um mágico, um profeta visionário.

Inseparáveis do tom confessional e, sob o pressuposto da inspiração, da tendência ao espontaneísmo, que sobredeterminaram a lírica na fase romântica, tais funções pedagógica, terapêutica, mágica, divinatória, encantatória, que o poeta, misto de cantor e de vate, assume, na medida em que exprime a originalidade de sua vida interior, acompanham o fenômeno de universalização e de autonomização da poesia que o Romantismo desencadeou.

Ora linguagem original e primitiva, ora linguagem intercomunicante dos domínios religioso, ético e filosófico, a poesia, superior à ciência, análoga à filosofia, capaz de exercer uma ação moral e de purificar a religião, sustentada por um processo apologético de dignificação, alça-se a um plano de universalidade cultural e histórica, penetrando horizontalmente em todos os domínios da cultura, e enlaçando-se verticalmente, desde os primórdios, ao desenvolvimento sócio-histórico.

Na sua primeira conceituação, devida a Schlegel,

a poesia romântica é a poesia universal progressiva. Seu destino não é simplesmente unir de novo todos os setores separados da poesia e apresentar o entrosamento da poesia com a filosofia e com a retórica. Ela quer e deve misturar, fundir completamente a poesia e a prosa, a genialidade e a crítica, a poesia da arte e a poesia da natureza, tornar a poesia viva e sociável, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o espírito e preencher as formas de arte com atraente matéria e animar cada espécie com as oscilações do humor (Frag. 116.)

42. Um dos principais temas de *A defence of poetry*, de Shelley.

Urnas, Ciprestes e Vasos Cinerários, Roma, Villa Corsini, por Giovanni Battista Piranesi.

Âmbito da comunidade dos gênios com Dante, Shakespeare, Cervantes, Calderón, Lope da Vega e Goethe por centro, no eixo sincrônico de sua penetração horizontal, a poesia emoldura, no eixo diacrônico de seu desenvolvimento vertical, o quadro sintético da evolução da humanidade, seguindo as etapas exemplarmente configuradas por Victor Hugo no "Prefácio" * de *Cromwell* [43]. Essa universalização cultural e histórica penetrante, que se deve à perfectibilidade progresssiva da poesia, e logo ao seu senso do infinito, estabeleceu entre a poesia e as aspirações religiosas um nexo congenial atado pela consciência concentrada em si mesma, aspirante da infinitude, e que teve como fulcro, de acordo com o consenso unânime dos românticos, o espírito de cristianismo.

Projetando a poesia como realidade histórica, e assim interrompendo a disciplina canônica do gosto clássico, uma tal universalização é o aspecto extensivo da concomitante autonomização do imaginário, que se destaca da vida espiritual enquanto princípio de desenvolvimento independente, ao mesmo tempo que a arte se destaca do universo cultural, mantendo com a moralidade, especialmente com o cristianismo, religião revelada do Ocidente, uma relação de dependência mútua e reversiva, mortal para o deísmo.

Por esse mesmo princípio de autônomo desenvolvimento da vida espiritual — o princípio poético, ao qual se referiu Shelley — é que a poesia, *magic power* (Coleridge), "o fundo d'alma revelado — a *individualidade ativa*" (Novalis), ou "l'incarnation de ce que l'homme a de plus intime dans le coeur et de plus divin dans la pensée" (Lamartine), se ligará tão profundamente à religião, que tanto dependerá dela, tornando-se religiosa, quanto tenderá a absorvê-la, tornando-a dependente ou poética. (Blake leria o Velho e o Novo Testamento como códigos artísticos.)

A poetização da religião é, no entanto, parte de um processo geral de poetização da vida, que o movimento romântico impulsionou. Metáfora integrante da visão romântica, o florescimento do Espírito e da Natureza — do Eu transcendente e da Natureza orgânica — produz-se na arte, sobre os ramos da metafórica árvore da vida, a imagem de uma plenitude originária perdida e de uma perfeição futura a conquistar — árvore que nasce interiormente, e cujas raízes espirituais se fixam no subsolo da imaginação:

> Art is the Tree of Life...
> Science is the Tree of Death (W. Blake)

III. A vivência da Natureza e a realidade evanescente

Nos limites do individualismo egocêntrico e organicista da visão romântica, a vivência da Natureza física e exterior, incorporou não apenas o poder intuitivo da imaginação, mas também a disposição religiosa da "interioridade absoluta" *(Innigheit)* pela qual Hegel caracterizou o estado de espírito correspondente ao Romantismo [44].

É uma vivência que se enquadra num confronto dramático do indivíduo com o mundo, possibilitada pelo avultamento do sujeito humano, eixo da nova direção epistemológica a que nos referimos, fora do relacionamento aderente e passivo do prévio "circuito de comunicação" com as coisas naturais da época clássica. Seguindo esse confronto, dialogicamente conduzido, a vivência da Natureza, espetáculo envolvente, objeto de contemplação ou lugar de refúgio para o indivíduo solitário, provocando tonalidades afetivas díspares, que vão do recolhimento religioso à volúpia da auto-afirmação, da melancó-

* Vide ed. bras. VICTOR HUGO, *Do Grotesco e do Sublime*, Trad. Célia Berrettini. Ed. Perspectiva 1977, Elos 5.

43. Etapas que correspondem a três idades: a dos tempos primitivos, da juventude lírica (o livro da Gênese como ode); a da vida civil e da cidade antiga (epopéia e tragédia); a do espiritualismo cristão. "Le Christianisme amène la poésia à la vérité."

44. HEGEL, *Esthétique*, Aubier, tomo I, p. 107.

lica sensação de desamparo ao entusiasmo, não é uniforme. Do mesmo modo que se efetivou em termos de busca, de procura, para além da receptividade passiva aos encantos das cenas e paisagens naturais, ela oscilou, pendularmente, entre um *sentimento de proximidade*, de união desejável e prometida, de compenetração a realizar-se, e um *sentimento de distância*, de afastamento irrecuperável ou de separação fatalmente consumada.

Para o poeta romântico, as formas naturais com que ele dialoga, e que falam à sua alma, falam-lhe de alguma outra coisa; falam-lhe do elemento espiritual que se traduz nas coisas, ao mesmo tempo signos visíveis e obras sensíveis, atestando, de maneira eloqüente, a existência onipresente do invisível e do supra-sensível. A Natureza transforma-se numa teofania. Os bosques, as florestas, o vento, os rios, o amanhecer e o anoitecer, os ruídos, os murmúrios, as sombras, as luzes — de tudo o que não é humano e se constitui em espetáculo para o homem, Chateaubriand extrai, em *Le Génie du Christianisme*, o testemunho da imensidade de Deus [45], penhor das harmonias terrestres, que atestavam, para Lamartine, a existência de um ser supremo, cuja glória compete ao poeta louvar:

Mon âme n'est point lasse encore/ D'admirer l'oeuvre du Seigneur [46].

Mas o próprio senso do infinito, o afã de integridade e de totalidade, que alentou a disposição religiosa dos românticos, levou-os, por vezes, a uma intuição da imanência, intuição do ser espiritual dinâmico, difuso, agindo nas coisas e a elas incorporado, intuição panteísta que se pode colher, entre os ingleses, antes de Shelley, no "lakista" Wordsworth, para quem a Natureza, na qual buscou a confirmação da origem divina, da inocência primeira e da imortalidade do homem, representou um ideal de simplicidade dos sentimentos associado à vida rural.

Platônico em seu *Intimations of Immortality, from recollections of early childhood*, a expensas da tradição a que se vinculou Shaftesbury, Wordsworth está próximo da expressão naturalista do panteísmo *(Deus sive Natura)*, quando, em *Tintern Abbey*, vê em tudo

A motion and a spirit, that impels/ all things, all objects of all thought,/ And rolls throught all things/.

Movimento universal penetrante, esse impulso ganhou, na vivência da *Ode to the West Wind* de Shelley, a dimensão de uma força cósmica, energia livremente desencadeada, que preserva tanto quanto destrói (*Wild Spirit, which art-moving everywhere;/ Destroyer end Preserver, hear; oh hear!*).

Se consideramos, além do idealismo subjetivo de Fichte e do idealismo objetivo de Schelling — os quais, de certo modo, *panteisaram* o cristianismo — os precedentes medievais e renascentistas dessas filosofias (Eckardt, Cusa, Bruno, J. Boehme) retomados por Novalis, em cujos hinos *(Hymnen an die Nacht)* a indiferenciação noturna é celebrada como unidade primordial, juntamente com a mediação redentora de Cristo, veremos que Heine foi tão sarcástico quanto verdadeiro ao afirmar que o panteísmo era a religião oculta da Alemanha [47].

Foi numa combinação daqueles "sentimentos religiosos cristãos" a que de certa feita Goethe se referiu, como o espírito do romantismo germânico [48], com certos veios mágicos, esotéricos e místicos, que se esquematizou o realismo (ou idealismo) mágico de Novalis, segundo o qual a Natureza é o "plano enciclopédico, sistemático do nosso espírito", isto é, "o entendimento interno", oculto na aparência mecânica das formas naturais, e que se revelaria como o próprio

45. Enquanto os antigos "ne voyaient partout qu'une machine d'operer", para o poeta cristão "les bois se sont remplis d'une divinité immense". *Le Génie du Christianisme*, Livre Quatrième.

45. "Mon Dieul dans ces deserts mon oeuil retrouve et suit/ les miracles de ta présence". "L'Hymne de la Nuit" *(Harmonies)*.

47. HEINE. *A Alemanha*. Garnier, p. 85.

48. "Entre nós, alemães, o romantismo foi introduzido por uma formação de sentimentos religiosos cristãos, ..." Goethe, 1820. Citado por ERNST ROBERT CURTIUS, em *Literatura Européia e Idade Média Latina*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, p. 275.

Eu, ao peregrino de *Os Discípulos de Sais,* sob o véu encobridor dos segredos e mistérios do universo, quando ele o descerrasse. Essa onipresença invisível do Eu, que o realismo mágico procurou tornar perceptível [49], e que seria, afinal, a presença do humano no não-humano, introduziu, na religiosidade cristã novaliana, o acento moral de um "panteísmo evolucionista", porquanto caberia ao homem genial, pela força da imaginação poética, que espiritualiza o mundo exterior, converter a unidade divina, estendida ao universo, de princípio originário em finalidade intrínseca da Natureza.

> Deus não tem nada a ver com a Natureza — Ele é o fim da Natureza — aquilo com o que ela deve um dia harmonizar-se. A Natureza deve tornar-se moral... [50].

A teofania começa então pelo homem, a primeira floração autêntica do Espírito, posto que, para Novalis, a Natureza é a árvore da qual somos as flores em botão. Reaparece, novamente aqui, a metáfora essencial da árvore da vida; plantada no solo teosófico da *Aurora* de Jacob Boehme, de onde o autor de *Heinrich Ofterdingen* a colheu, ela se esgalha ao mundo inferior e ao mundo superior, do céu das estrelas ao céu da consciência [51].

Mas independentemente da diferença desses acentos teísta ou panteísta, o aspecto dinâmico e impulsor da Natureza, como realidade cósmica, que se depara à intuição imaginativa do poeta romântico, não é separável de seu investimento expressivo e teofânico. Identificado à "inefável, santa e misteriosa Noite" (Novalis, *Hymnen* I), mediadora do sonho e da morte, comparado a uma "espiral sorvendo os Mundos e os Dias" (Gérard de Nerval, *Le Christ aux Oliviers*), ou à potencialidade originária do caótico e do ilimitado à busca do limite e da forma — ao abismo sem fundo ressaltado por Victor Hugo — onde "le sans fin roule dans le sans fond" ("Magnitudo Parvi") — e ao qual o romantismo tardio emprestou um cunho de estranheza e de cega necessidade — que se refletiria no sarcasmo lírico de Heine —, esse aspecto correspondeu à face hostil e noturna da vivência da Natureza, através do sentimento de distância e de separação. Enquanto, vivida num sentimento de proximidade e de união, a Natureza benéfica e luminosa, consolando o homem das penas e fadigas da existência, propicia a quietude e o silêncio que permitem a alma voar "através de campos quietos/ como se voasse para casa" (Eichendorf, *Mondnacht),* a hostil, movimento em torvelinho e em espiral, impetuosa e oceânica, que aniquila o indivíduo e a todas as coisas arrebata, imprimiu à visão romântica um lastro imagético de fluência, de vertiginosidade que, ultrapassando os limites da literatura, alcançou o dinamismo colorístico das marinhas de um William Turner e da "pintura negra" de Goya.

Qualquer que seja a face a que se incline — noturna ou luminosa, maléfica ou benéfica — e qualquer que seja o sentimento que a sustente — de abandono, de desamparo, de melancolia, por um lado, levando ao *pessimismo,* e de exaltação, de entusiasmo, por outro, levando ao *otimismo* — a vivência romântica da Natureza, sob o pressuposto da animação e da organicidade, integra-se a um sistema de representação, condicionado pelo relacionamento ativo do sujeito com o objeto (a *coaktivitat* de Novalis, a *coalescence,* de Coleridge), em que se fundaram determinadas virtualidades distintivas da linguagem literária.

Os objetos, que já condensam a percepção sentimental e emotiva do sujeito neles projetado, são, como abreviaturas dos estados de ânimo e das coisas, do interior e do exterior, do subjetivo e do objetivo, núcleos de correlações cambiantes, ordenadas pelas afinidades e pelos contrastes da imaginação. E sendo dialogante a atitude do poeta, para quem os objetos passam

49. A magia se define como arte para usar à vontade do mundo sensível. *Encyclopédie*, 1067.
50. NOVALIS. *Encyclopédie*, 1736.
51. "Der Garten dieses Baumes bedeutet die Welt, der Achr die Natur, der Stamm des Baumes die Sterne, die Aste die Elemente, die Furchte so auf diesem Baum wachsen, bedeuten die Menschen, der saft in den Baum bedeutet die klar Gottheit." Jakob Boehme.

à categoria de segunda pessoa — o *tu* diante do Eu[52] — é o *nexo de simpatia* que o ligará às coisas, num mundo em que tudo pode ser analogicamente compreendido. Feito de correspondências afetivas entre elementos heterogêneos, de harmonias realizadas entre termos antitéticos, esse mundo mágico, não apenas analógico, é um mundo regido pelo princípio da analogia, sujeito às leis naturais que Mme de Staël registrou:

> La paix et la discorde, l'harmonie et la dissonance qu'un lien sécret réunit, sont les premiers lois de la nature; et soit qu'elle se montre redoutable ou charmante, l'unité sublime qui la caracterise se fait toujours reconnaître[53].

Desse ponto de vista, a Natureza, que não foi para o Romantismo apenas a mais abrangente de suas tematizações, mas o foco precípuo sob o qual a imaginação intuitiva se afirmou e se exerceu[54], voltou a ser contemplada pelos românticos através da perspectiva de coesão mágica, de envolvimento analógico entre palavras e coisas, da compreensão pré-clássica do mundo, dominante do Medievo à fase renascentista. Extremamente esclarecedor, como fato da história interna da cultura, um tal parentesco tipológico da visão romântica com uma compreensão do mundo que se arcaizara nos fins do século XVII, fase inicial do pensamento racionalista moderno, permite concluir que as virtualidades da linguagem literária, fundadas no sistema analógico da representação, decorreram, em princípio, da *liberação metafórica da linguagem*.

Rede tecida de imagem a imagem, de palavra a palavra, um outro *continuum* de linguagem — o próprio fenômeno literário, na acepção plena do termo, e em sua recente autonomia[55] — se destacou da trama classificatória, ligando

52. "No instante em que o poeta lhe fala, o rochedo não se torna um 'tu', dotado de personalidade?" — NOVALIS, *Die Lehrling von Sais*, Rowohl.

53. *De l'Allemagne*, Quatrième Partie, Cap. IX. (De la contemplation de la nature), Garnier, p. 600.

54. Cf. PAUL DE MANN, Structure intentionelle de l'image romantique, *Revue Internationale de Philosophie*, 1960, Fasc. 1, n.º 51.

55. Na acepção do aparecimento da "literatura" para FOUCAULT, em *Les Mots et les Choses*.

os conceitos e as coisas, as palavras e os objetos, preponderante na época clássica. Mas pondo-se à parte esse aspecto geral, que mostra a função liminar, para a nossa experiência da literatura, do sistema de representação do Romantismo, certos lineamentos de escrita, sobretudo na lírica, ainda relacionados com o caráter expressivo das formas naturais, enquanto objetos que já são signos, aderem medularmente à visão romântica do mundo, no estrito sentido em que a tomamos neste ensaio.

O primeiro lineamento é o *expressivismo* do texto, dirigido por uma intencionalidade de expressão direta, imediata e espontânea, na qual as imagens, funcionando como uma segunda pauta da linguagem, tentam reduplicar, de maneira sempre insuficiente, uma primeira pauta original, dada pelos próprios objetos naturais: a linguagem dos sentimentos e das próprias coisas, que excede a das palavras. O segundo lineamento é o *transcendentalismo* da expressão verbal, criação do espírito, existindo como obra sua, e em que as imagens dos objetos naturais e terrestres, intencionando uma realidade outra, não-natural, não-terrestre, são como que os signos de um mundo superior ideal, longínquo, misterioso, estranho e invisível[56]. Ambos esses sulcos românticos da escrita pressupõem o rapto da inspiração, e ambos se conjugam a uma atitude de reconhecimento do caráter contingente e secundário da linguagem verbal, que predispôs à valorização estética da música, limite ideal de todas as artes.

A vivência do poeta, em diálogo com as formas naturais, é, pois, a vivência de uma teofania. No entanto, por força do primado ontológico da vida interior, a sua escrita se investirá de um preliminar e inevitável caráter psicofânico, recondicionador de todos os conteúdos. Dialogando com as coisas, que lhe falam à alma, é de si mesmo que o poeta romântico sempre fala.

56. "La nostalgie de l'objet s'est transformé en nostalgie du ciel ..." afirma Paul de Mann no artigo supracitado, que interpretamos neste passo.

Nas condições de sua sensibilidade conflitiva, o dinamismo da interiorização permanentemente reconduz à direção centrípeta — para dentro e para o Eu — a direção centrífuga da consciência — para fora e para as coisas.

O que, enfim, prepondera, como determinante do comportamento espiritual do poeta romântico, dando o acento impulsivo de sua sensibilidade conflitiva, é a aspiração do infinito, como anseio vago e indefinido — que a palavra *Sehnsucht* exprime — como indeterminação do desejo, amor da infinitude pela infinitude, e da procura pela procura, que transbordou na *ironia* da forma e da vida.

"Est-ce ma faute, si se trouve partout des bornes, si ce qui est fini n'a pour moi aucune valeur?", exclama René. Obrigado a perseguir o objeto diferido de seu desejo, "qui n'était nulle part et qui était partout" [57], assombrado pelo fantasma de um ideal a realizar, *fata Morgana* que diante dele se distancia e se esvanece [58], o romântico se fixa à inquietude que o dilacera, e amando o contraste pelo contraste, vive, em meio de antíteses, uma existência dúplice e desdobrada.

A ironia, de que os românticos alemães de Iena fizeram um valor positivo da vida e da arte, é a ilimitação da inquietude espiritual no que tem de alentadora e deceptiva. Como "consciência clara da eterna agilidade, do caos infinitamente pleno", da definição de ironia por F. Schlegel, esse jogo ilimitado do espírito infinito, que tende a ultrapassar tudo, inclusive qualquer espécie de forma artística, inferior e efêmera em relação aos sentimentos efusivos — cuja linguagem original, a juízo de Wackenroder, é a música —, submete a vida ao capricho da subjetividade evanescente, efeito da

concentração do eu no eu, pela qual todos os laços são rompidos, e que não pode viver senão na felicidade que proporciona o gozo de si mesmo [59].

Estaria aí o extremo limite do individualismo egocêntrico, que Hegel assinalou na sua crítica à ironia de F. Schlegel, Novalis e Tieck.

Uma ironia mais profunda, uma ironia trágica, haveria de marcar o Romantismo, na acepção estrita do termo, e o sentido dos valores da visão romântica. Por um lado, o inatingível e o invisível, transformados na instância poética da realidade superior e verdadeira, encerrou as regiões privadas do artista, abrigado no ideal. São as regiões do sonho adorável abertas pela música [60], regiões onde, habitante do mundo feérico, do mundo das fadas [61], como o Anselmo do conto "O Vaso de Ouro", de Hoffmann, o poeta se abriga do real, nos jardins de Serpentina. Evasiva e evanescente, a aspiração ao infinito se identificou com a infinitude do desejo insatisfeito. Sequioso, aspirante de uma plenitude impossível com que a satisfação estética lhe acena, o artista romântico, erótico e sonhador, é, na acepção kierkegaardiana do termo, o homem do desejo. Súmula de um comportamento espiritual e de um modo de sensibilidade, o próprio elemento "romântico" seria, na definição de Kierkegaard — o primeiro crítico do Romantismo depois de Hegel, — "o perpétuo esforço para apreender aquilo que se desvanece" [62].

Vista sob esse ângulo, a crítica de Hegel à ironia revela a natureza sintomal da visão romântica que, presa da "má infinitude", concretizava, em conflito com a realidade cultural da época, o momento da "consciência infeliz", de que tratou a *Fenomenologia do Espírito*.

IV. O processo do Romantismo

Por trás da atração dos cenários naturais, da fruição voluptuosa da paisagem — "a varieda-

57. Chateaubriand. *René*.
58. Cf. Ralph Tymms, *op. cit.*, p. 6.
59. *Esthétique*, Aubier, vol. 1.º, p. 92.

60. "... pois eu sei que tu também penetraste nestas regiões românticas que a magia celeste dos sons provoca". Hoffmann, *Don Juan*. "E contudo, caro leitor, existe um reino feérico, cheio de espantosas maravilhas, cuja potência sobre-humana produz sucessivamente o êxtase supremo e o espanto insondável." Hoffmann, "O Vaso de Ouro".

61. "Somente a franqueza dos nossos órgãos e do nosso contacto conosco mesmo impede-nos de perceber que vivemos num mundo de fadas." Novalis. *Encyclopédie*, 1678.

62. Cf. Jean Wart, Études krierkgaardiennes, *Annexes, Extraits du Journal (1834-1839)*, Aubier, p. 581.

de, a grandeza e a beleza de mil espetáculos surpreendentes", que Saint-Preux já descrevia a Júlie [63]; por trás do nomadismo espiritual desses aprendizes, o Heinrich Ofterdingen, de Novalis, e o Sternbald, de Tieck, êmulos de W. Meister, em diálogo com os quatro elementos; por trás do nomadismo geográfico, que vai de Chateaubriand a Gérard de Nerval, a busca do sublime ou do exótico, dos recantos solitários que tranqüilizam, das paisagens remotas que acendem o desejo da terra paradisíaca, ou de lugares em ruínas, abandonados pelo homem, que despertam a nostalgia da terra perdida — por trás desses aspectos do culto da Natureza, enquadrados num confronto dramático com o mundo, está silhuetada a tácita insatisfação com o todo da cultura, misto de afastamento desencantado e de reprovação à sociedade, depois do assomo libertário do idealismo político de 1789.

O culto da Natureza, convém lembrá-lo, começou sem esse afastamento desencantado; ligou-se ao *Contrato Social* de Rousseau, e incluía um princípio de esperança política. Ainda quando se refugiava às margens do lago de Bienne, nos "charmes de la nature" que o compensaram das incompreensões e injustiças sofridas, a decepção misantrópica de Rousseau pelos homens manifestou-se como afronta à sociedade. Que maior afronta do que o exibicionismo do ócio, do estado de *farniente*, no *Reveries d'un Promeneur Solitaire*, especialmente no relato da *Cinquième Promenade?* A aspiração arcádica de Rousseau, implícita nos dois *Discursos*, em *A Nova Heloísa* e no *Contrato Social*, consumou, de fato, a politização do conceito idílico da Natureza [64], que Schiller assimilou e transmitiu à primeira geração dos românticos alemães, leitores, sem excetuar Hoelderlin, da *Teoria da Ciência* de Fichte, das *Cartas sobre a Educação Estética* e de *A Poesia Ingênua e a Poesia Sentimental*.

Incorporados a uma parte considerável da gestualística dos sentimentos que os interiorizaram na literatura, o desencanto, a reprovação, e até, como em Byron, o repúdio altivo e desesperado da cultura e da sociedade [65], que não foram só a revolta dos *dandys* [66], já são, passada a rápida fase inicial da juvenilidade entusiástica do movimento romântico, o fadário daquela *jeunesse soucieuse* sentada num mundo em ruínas, da qual Musset foi um dos intérpretes [67]: a juventude desarvorada, perplexa, que regrediu ao *Weltschmerz* dos Stürmer, mitificando, sob a figura do *mal du siècle*, transformado numa fatalidade inexorável, a realidade social e histórica que se problematizava, e que iria adquirir, até o final da primeira década do século XIX, enquanto os modos tradicionais de vida principiavam a ser corroídos e esvaziados pelas novas estruturas nascentes, um caráter fugidio, exterior e mecânico, cada vez mais alheia à vontade dos indivíduos e cada vez mais fechada e enrijecida.

O dilaceramento da consciência individual, socialmente bloqueada, que se introverte e se afirma como a potência interior infrangível do Eu, negando o mundo que a nega, enxertou-se, com o afã de totalidade e de integridade em que o individualismo egocêntrico se externou, no culto da Natureza.

Na conformação da conduta espiritual dos românticos, que fez ascender a ilimitação, a inquietude e a insatisfação permanentes ao primeiro plano da sensibilidade literária e artística, o empenho de totalidade e de integridade, e o dilaceramento da consciência individual que o acom-

63. "... le plaisir de ne voir autour de soi que des objets tout nouveaurx, des oiseaux étranges, des plantes bizarres et inconnues, d'observer en quelque sorte une autre nature et de se trouver dans un nouveau monde". *La Nouvelle Héloïse*, Lettre XXIII.

64. Cf. AUERBARCH. *Mimesiss la realidad en la literature*. Fondo de Cultura, p. 439.

65. "... Porém dos homens breve ser conhece/ O menos próprio p'ra tratar com homens,/ Com quem bem pouco de comum tem ele; ... Soberbo em seu enfado acha em si vida,/ p'ra respirar da espécie humana à parte." BYRON, *Child Harold*, Canto Terceiro, XII.

66. Para CAMUS, em *L'Homme Revolté*, a figura mais original da revolta romântica é o *dandy* e não o revolucionário.

67. "Toute la maladie du siècle vient de deux causes: le peuple qui a passé par 93 et par 1814 porte au coeur deux blessures. Tout ce qui était n'est plus; tout ce qui sera n'est pas encore." MUSSET. *La confession d'un enfant du siècle*.

panha, condicionaram, através da posição eminentemente reativa da *intelligentzia* situada, e do processo de poetização da vida em torno do qual se convergiram, não só o poder mitogênico [68], mas também, a par das projeções utópicas, o fenômeno das duplicações, das misturas culturais e da suplência de funções pela cumulação de papéis, com que se tentou contrabalançar o rompimento das correlações significativas da cultura tradicional em mudança [69].

Desenvolvida *pari passu* com uma teoria poética da origem do mito e da linguagem na alma de cada povo, a atividade mitogênica do Romantismo ligou o sentido dramático do tempo histórico, caudal propulsivo transformando as nações, ao crescimento orgânico e à floração espontânea da natureza, que circunscreveria, como último limite de uma consciência retrospectiva dirigida a etapas remotas do passado, o estado primigênio do homem, onde o natural e o cultural se transpassam e se confundem.

Nesse estado, o homem é um sonâmbulo inconsciente; abrigado no ventre maternal da Natureza, que se revelaria depois nas imagens oníricas e míticas, ele é, para Joseph Görres, como o verbo e a palavra da terra [70]. A mulher que Gérard de Nerval lhe dará por companheira, misto de mãe e de divindade, assimila as figuras das deusas ctônicas primordiais [71]. Além da Terra-Mãe, que constitui o precedente mítico do *Volkstum* — do gênio de um povo, de seu caráter nacional e de suas virtudes morais e intelectuais — além do ser feminino, celeste e transparente, ou carnal e subterrâneo, mas sempre superior ao seu oposto masculino, a quem pode salvar e redimir, o *sonho,* estado primitivo da alma humana e "segunda vida do espírito" (Gérard de Nerval), foi outro dos grandes mitos do Romantismo [72].

Proveniente do mesmo empenho de totalidade, o amor ao passado, que se distendeu às fontes remotas e às origens da unidade da espécie, mitificou a Idade Média e o poder espiritual da Igreja nessa fase. Assim é que o compromisso, que marcou a visão romântica, entre a *simples esperança utópica* e a *confiante adesão ao papel social e político regenerador do cristianismo,* refletiu-se no escrito de Novalis, *Europa ou a Cristandade* (1799), que prenunciava o restabelecimento da unidade das nações e dos Estados, graças ao domínio espiritual da Igreja Católica, finalmente levando de vencida, pela virtude dos tempos novos, sequiosos de uma verdadeira religiosidade, o cisma protestante. Que sustentará, pergunta Novalis, o esforço que revolucionou os Estados, se não for uma potência espiritual, superior às potências terrestres? Chegando a bem alto, a Revolução está condenada a trabalhos de Sísifo, "a menos que uma atração do céu mantenha-a suspensa nos cumes a que se ergueu" [73]. A religião, que tem o poder de despertar e de unificar a Europa, e, reunindo os Estados numa sociedade supranacional, conferir-lhes um Eu político superior, é o cristianismo da antiga fé católica, antes de Lutero.

Rebate-se sobre essa construção novaliana, que ainda conserva o vigor do idealismo político

68. Sobre o estímulo que esse poder mitológico recebeu da filosofia de Schelling entre os romanticos alemães, ver o notável trabalho "Aspectos do Romantismo Alemão", de Anatol Rosenfeld, in *Texto/Contexto,* Editora Perspectiva, pp. 145-168.

69. José Guilherme Merquior fala-nos, de acordo com Mannheim, no Romantismo como "uma estratégia de resgate das atitudes e modos de vida de origem, em última análise, religiosa, reprimidos pela marcha do racionalismo capitalista — mas uma rememoração do 'irracional' levada a efeito no *plano da reflexão.*" *Saudade do Carnaval,* Forense, pp. 146-147. Nesse sentido foi o Romantismo um cultivo de tradição: um *tradicionalismo* — "contra o mundo desenfeitiçado, dessacralizado dos tempos modernos, abertamente exaltado pela Ilustração — o tradicional apelidado de irracional". *Idem,* p. 147.

A esse respeito, atente-se para a observação de Hume: "The Romanticism... and this is the best definition I can give of it, is spilt religion". "Romanticism and classicism", in: *Speculations,* Routledge & Kegan Paul, p. 118.

70. Ver, a respeito, Alfred Baeumler, *Der Mythus von Orient und Occident (Eine Metaphysik der alten Welt, aus den Werker von J. J. Bachofen),* Munique, Einleitung, CI/CII.

71. Assim, em *Aurelia,* a amante do poeta confunde-se, numa de suas aparições, com o espírito de terra e dos ares, abrangendo os elementos vegetais e luminosos da Natureza. A mulher é, para Gérard de Nerval, um ser primordial, figura mítica feita de opostos. "A l'image d'une femme aèrienne et celeste s'oppose la figure, identique et ennemie, d'une femme charnelle ou souterraine". Richard, Jean-Pierre. "Géographie Magique de Gérard de Nerval". *Poèsie et Profondeur,* Seuil, p. 61.

72. Cf. Albert Beguin, *L'âme romantique et de rêve (Essai sur le romantisme allemand et la poèsie française),* José Corti.

73. Novalis. "Europe ou la chrétienté, Le Romantisme Allemand." *Cahiers du Sud,* pp. 413-434.

motivado pela Revolução Francesa, de que o único legítimo herdeiro foi Hoelderlin, e em que perpassa, com a ondulação do tempo histórico progressivo e transformador, o sopro da confiança no porvir, que faltou a *Le Genie du Christianisme*, de Chateaubriand, — inteiramente nostálgico e saudosista — a romântica adesão ao mundo intangível do ideal, que serviu de escudo ao evasionismo, e de fixador da racionalização ideológica, mundo intangível a que se atribui, quanto mais alto se acha colocado, uma eficácia espontânea irresistível, imune às interferências do real empírico.

Entrançado a linhas ideológicas bastante nítidas, o utopismo romântico seguiu o sulco do processo de poetização da vida em sua totalidade, à custa do qual se delinearam, como perspectiva promissora oculta da realidade, somente descobertas pelo gênio, as duplicações e as misturas de domínios culturais distintos, das quais a *Enciclopédia* de Novalis (verdadeiro modelo antiiluminista de enciclopedismo fragmentário) pode ser considerada o principal repositório.

As duplicações começam ao nível da Natureza física, que se desdobra num sistema espiritual; passam à individualidade humana, que se desdobra num organismo físico e metafísico; continuam na arte, duplicada por uma "arte eterna" que o transcendentalista Emerson viu manifestar-se nas coisas; encontram-se na religião, abrangente de todo o domínio do supra-sensível e do supraterrestre [74] — cindida porém numa forma natural e histórica e numa forma artística ou poética — e aparecem, ainda, na ética, polarizada entre o senso moral interno e a lei moral externa. As misturas se revelam nos compostos híbridos — a *ética poética*, a *poesia científica*, a *física teológia*, *a filosofia poética* —, que o gênio elabora, e dos quais extrai um conhecimento de ordem superior. Mas tanto as misturas quanto as duplicações significavam o resulsultado de uma reação transversal, *sub specie artis*, ao deslocamento dos valores que se produzia socialmente.

O sentido histórico universalista da evolução da poesia e das artes em geral, coincidiu, para os românticos, que interiorizaram o sagrado e sacralizaram a arte — num contexto em que se confiava à religião a guarda dos valores tradicionais, senão a própria defesa da ordem instituída —, com o sentido do desenvolvimento espiritual da humanidade. Sob esse aspecto, na medida em que se manteve imune a essa interiorização do sagrado, fazendo da poesia um meio de revelar-lhe a *presença ausente* no corpo de uma natureza plana, sem desdobramentos supra-sensíveis, e sem sacralizar a poesia, a obra de Hoelderlin continuará sendo uma *pedra de escândalo* dentro do romantismo histórico.

Firmava-se, enfim, alçada a um plano ideal, a superioridade da arte ou da poesia, como um domínio privilegiado e transcendente, veículo de todos os valores e princípios da formação espiritual do homem. Paralelamente ao alargamento da *forma romanesca* — do romance, elaborado e interpretado como forma literária épico-lírico-dramática, sintética e inclusiva, capaz de conter a variedade dos aspectos da existência individual e a diversidade dos interesses humanos [75] — a literatura, a que se delega uma função de síntese, de unificação e de totalização, preserva a única possibilidade de ação pedagógica, de formação *(Bildung)* humanística, possibilidade que Wagner reivindicou para a arte, como instrumento revolucionário [76].

A pedagogia, a *Bildung* romântica, foi, contudo, o confinamento subjetivo da antiga *paideia* humanística; sem aquela irradiação ética do ideal

74. Novalis. *Encyclopédie*. 1766.

75. "Arte do romance. A absolutização — a universalização — a classificação do elemento individual, da situação individual, etc. é a essência própria da romantização". Novalis. *Op. cit.* 1440.

75. Como se vê do escrito de julho de 1849, *A Arte e o Revolução*, de Richard Wagner, *humanitas* é já a *livre humanidade artistica* que a arte do futuro deverá compreender e formar. A educação "*tornar-se-á sempre mais artística, um dia seremos todos artistas...*" Wagner, Richard. *L'arte et la Rivoluzione* (e altri scritti politici), 1848-1851, a cura di Marzio Mangini, Guaraldi.

schilleriano da educação estética conjunta do indivíduo e da sociedade, esgotou-se no culto da arte, de que o ritualismo da música wagneriana foi a consumação, e preparou o caminho para o esteticismo, que se firmou na segunda metade do século XIX, já no âmbito do realismo. Muito próximo da egolatria, esse culto, que adotou o *ethos* da rejeição religiosa do mundo do ascetismo cristão, sacralizou a arte, que se torna, para adotarmos as expressões de Max Weber, "um cosmo de valores independentes percebidos de forma cada vez mais consciente, que existem por si mesmos" [77]. Na visão romântica, o cosmo artístico é um meio soteriológico: a arte sagrada exerce "a função de uma salvação neste mundo" [78].

Dentro desse quadro da condição soteriológica e transcendente da arte — transcendente pela sua própria essência, e porque, órgão do Absoluto, dá acesso às regiões supra-sensíveis do espírito — é que o poeta genial, recebendo as ordens sagradas quando a ele se transfere o carisma religioso, assumirá papéis cumulativos, que o colocam numa posição eminente. "Le monde entier passe à son crible", dizia Victor Hugo. Mas na proporção em que fazia do poeta o suplente inerme de funções sociais neutralizadas, esse acúmulo de papéis marginalizou-o.

Excepcional e solitário, guia obscuro da humanidade, tardio descendente da raça dos magos, dos profetas e dos videntes, e sobretudo decifrador da Natureza, que por ele se deixa ler como um livro aberto [79], detentor de verdades inacessíveis à maioria de que se dessolidariza, sentindo-se mais próximo, pela atividade não-utilitária, não-produtiva, e pela sua dependência à imaginação, das crianças e dos loucos, o poeta romântico, já habitante das metrópoles ao aproximar-se o meio do século, só à custa da vida boêmia poderá preservar o ócio, o *farniente* rousseauísta.

Acionado por um processo de sublimação, o comportamento espiritual, que dele se tipifica na literatura, cristalizou-se no diálogo com a Natureza, e teve como focos principais o *amor* e o *poder*, tematicamente condensados no *erotismo* e no *satanismo*.

De uma voluptuosidade narcisística, que se alimenta dos "langores da alma enternecida", que Julie conheceu diante de Saint-Preux [80], exteriorizado por aqueles amaneiramentos da fina observação de M.^me^ de Staël [81], o erotismo romântico esteve tão distante do amor-paixão quanto o amor de Werther de Goethe por Carlota esteve distante do amor do Octave de Musset por Brigitte.

O amor romântico não conhece mais a entrega absoluta do amor-paixão, que sacrifica todos os valores à mulher divinizada. Tanto mais sensual ele é quanto menos sexual quer ser, e tanto mais sexual se torna, quanto mais, afetando pureza e elevação do sentimentos, elevado à categoria de "lei celeste tão potente e tão incompreensível quanto aquela que ergue o sol no firmamento" [82], ele envolve os amantes, parceiros desiguais, ou angélicos ou perversos, entre momentos de êxtase, num antagonismo sadomasoquista. Angelical como Brigitte ou maligna, como membro da estirpe de *femmes fatales* — a que pertencem a Cecily de Eugène Sue ou a Carmen Mérimée —, a mulher, sempre mitificada, conserva uma auréola de pureza, de mistério e de plenitude inacessível ao homem.

O amor romântico oscila entre extremos de abnegação e sacrifício, quando exaltado, e de libertinagem e deboche suicida (*Rolla*, de Musset),

77. WEBER, Max. *Ensaios de Sociologia* (Organização e Introdução de H. H. Gerth e C. Wright Mills), Zahar Editores, 2.ª ed., p. 391.

78. "Proporciona uma *salvação* das rotinas da vida cotidiana, e especialmente das crescentes pressões do racionalismo teórico e prático". WEBER, Max. *Op. cit.* p. 391.

79. "Il est sain de toujours feuilleter la nature/ Car c'est la grande lettre et la grande écriture". HUGO, Victor. "Autrefois". VIII (*Les Contemplations*).

80. "Que de delices inconnues tu fis èprouver à mon coeur! O tristesse enchanteresse! Ô langueur d'une âme attendrie!..." *La Nouvelle Heloise*, Lettre, XXXVIII de Saint-Preux à Julie.

81. "... ces sons de voix manierés, ces regards qui veulent être vus, tout cet appareil enfin de la sensibilité..." *De l'Allemagne*, Quatrième Partie, Cap. XVIII (De la disposition romantique dans les affections du coeur), p. 521, ed. cit.

82. MUSSET. *La Confession d'un enfant du siècle*. Troisième Partie, Cap. VI.

quando decepcionado. Mas sempre em íntima relação com o estado de fruição estética, incorporando a antecipada melancolia que o envenena diante da transitoriedade da beleza *"Beauty that must die"* — que Keats exprimiu na sua *Ode on Melancholy*, o amor é, como dirá Max Scheler, mais a consciência reflexiva do amor do que o próprio amor [83]. Fantasma do desejo insatisfeito e indefinido, o amor será, assim compreendido, um autêntico paradigma da sensibilidade romântica, de que foi a motivação psicológica fundamental e o tema prioritário.

O *pathos* da rebeldia, implícito ao individualismo egocêntrico, desse desejo insatisfeito e indefinido, sublinhou-se no *satanismo*, transformando a sede de conhecimento e de poder na causa de um conflito dramático de proporções teológicas, pelo qual o homem não é o único agente responsável. Como potência espiritual externa de atuação ambígua, maléfica e benéfica, de que o homem se aproxima, com quem pactua por vontade própria, e contra quem se debate, Lúcifer, anjo caído e acólito de Deus, instiga a sede do poder e do conhecimento, a fim de tornar a consciência, tal como no *Manfredo* de Byron, presa da morte e da consciência de culpa. Adversário e aliado, antagonista necessário que transfigura a árvore do Bem e do Mal na árvore da vida, ao encorajar o homem a, infringindo as interdições de Deus-Pai, defrontar-se com o seu destino e com a morte, Satã, fonte do vigor do espírito e da imaginação para William Blake, "aquele que fala aos homens nos desejos do coração e nos sonhos da alma" (Vigny), é o símbolo maior da sequiosidade ambivalente da alma romântica, de sua introversão, de seu desdobramento interno, do conflito entre as suas aspirações ideais e a sua impotência real: símbolo de tudo isso que o *Primeiro Fausto* de Goethe, já num plano que ladeia e supera o Romantismo, captou e sintetizou como trágico embate do destino humano.

A *ascensão* e a *descensão*, a *subida* e a *queda* vertiginosas, verdadeiros padrões retóricos, que tipificam, na lírica e no romance [84], a conduta espiritual dos românticos, acompanharam a "turbulência fáustica" em que se forjou "o escudo de sublimação ou do ideal do eu" [85].

A sublimação da conduta espiritual, voltada para as altas esferas, foi um processo inerente à visão romântica, como visão de época. Limiar da nossa experiência literária e artística, essa visão se interrompeu sem perder a sua influência incessante (haverá sempre românticos entre nós), por um processo inverso de *dessublimação*, cujos sinais precursores efetivos, mais do que no romance realista, foram as rupturas dos lineamentos *expressivista* e *transcendentalista* da escrita na lírica — patentes num Baudelaire e num Rimbaud, em que pesem as afinidades da poesia do primeiro com a idéia das correspondências mágicas, e do segundo com o visionarismo poético [86].

A *des*-romantização — *Entromantsierung* (Hugo Friedrich) — como tendência geral, que se implanta na lírica após Mallarmé, atingindo no seu centro egológico e na sua abóbada supra-sensível e metafísica — nas suas matrizes originárias — a visão romântica, mostra-nos que a arte e a literatura da modernidade se configuraram polarizadas pelo Romantismo. Tal fato, indicativo de uma irradiação extensiva e penetrante, leva-nos a considerar a resistência da visão

83. "Essa idéia faz do amor, e inclusive da mera consciência do amor, quer dizer da reflexão sobre o amor, compreendida como o próprio amor, uma espécie de *l'art pour l'art.*" *Essencia y forma de la simpatia*, Losada, p. 162.

84. Salientes na lírica de Victor Hugo, os movimentos de ascensão às alturas (de Rousseau a Child Harold), de onde se pode contemplar o mundo livre e superiormente, emolduram o perfil do herói romântico e de seu "titanismo". Para o romance Antonio Candido destacou a retórica da ascensão em *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas. Ver "Da Vingança". *Tese e Antítese*, Companhia Editora Nacional.

85. RÖHEIM, Géza. *Psychologie et Histoire ou* "La tragédie de l'homme". *Psychanalise et anthropologie*. Gallimard, p. 538.

86. Sobre as diferenças essenciais que separam as correspondências baudelairianas do sistema de representação no Romantismo, veja-se de ANA BALAKIAN, *El movimiento simbolista*, Caps. II e III ("El swedenborguismo y los romanticos" e "Baudelaire") Guadarrama e de JOSÉ GUILHERME MERQUIOR. "Formalismo e neo-romantismo". In: *Formalismo e tradição moderna — O Problema da Arte na Crise da Cultura*, Editora Forense.

romântica, em função do avultamento do sujeito humano a que ela se entroncou, na transição da época clássica, e assim a reinterpretar-lhe o caráter sintomal, em função do primado da realidade humana, determinante da *episteme* moderna desde Kant.

Condicionando a repartição de duas esferas cognoscitivas distintas — a das ciências humanas e a das ciências da natureza — numa bifurcação do racional entre a compreensão intuitiva do Entendimento e a explicação analítica da razão teórica, a realidade humana foi o fulcro da reação moderna, consumada sobretudo através das filosofias intuicionistas e historicistas, contra a ascendência do pensamento científico positivo, continuador do racionalismo iluminista. O avultamento do sujeito instilou-se na tradição metafísica do pensamento ocidental, que desembocou no *niilismo*, isto é, no processo da *desvalorização dos valores*, enquanto processo de crise das bases da nossa experiência histórica-cultural.

A crítica desse processo — e da metafísica — passa, inevitavelmente, pela crítica da visão romântica e de sua equivocidade fundamental, que Nietzsche caracterizou: como tardia justificativa da fé, como hipérbole de uma grande paixão consumida, ela afirmou a carência sob uma retórica da abundância. Perpetuando a *fome* de que saiu, e de que nos fala o autor de *A Genealogia da Moral*, ela foi assim, para acompanharmos de perto o famoso aforismo de Goethe, muito mais o sintoma de uma doença do que um estado eufórico de saúde.

4. FILOSOFIA DO ROMANTISMO

Gerd Bornheim

I. Introdução

A filosofia é saudade — ânsia de sentir-se em casa em todos os lugares.

NOVALIS

Um dos maiores problemas que nos propõe o Romantismo é o de sua delimitação. Por um lado, a interpretação do Romantismo é reduzida, freqüentemente, a limites cronológicos estreitos, tendendo a esgotá-lo em manifestações mera e simplesmente literárias; o problema sofre, assim, uma simplificação injustificável. Por outro lado, em um extremo oposto, há autores que pretendem encontrar, senão movimentos, ao menos traços ou tendências românticas através de toda a História da Civilização; o dualismo romântico-clássico, segundo esses autores, constituiria a polaridade básica de motivos que permitiria explicar, em obediência a seu antagonismo exclusivista, todo o desenvolvimento da cultura.

No primeiro caso, a interpretação, estritamente limitada a uma perspectiva literária, justifica-se, em parte, pela própria natureza de certos movimentos românticos. Essa limitação, contudo, não pode ser estendida a todos os romantismos: não pode ser universalizada na medida exata em que os movimentos românticos transcendem os limites do literário. Precisamente o mais rico de todos os romantismos, o alemão, seria nuclearmente ignorado, se submetido a considerações reduzidas a seu aspecto literário, por mais importante que tenha sido. Nesse erro em face do Romantismo alemão incidiram, aliás, os românticos franceses, ao menos até Baudelaire, e a despeito das revelações — escassas — do *L'Allemagne* de M.me de Staël, a ponto de substituírem o autêntico Romantismo germânico pelo Pré-Romantismo que foi o *Sturm und Drang*.

O segundo tipo de interpretação é incomparavelmente mais rico e fecundo, inclusive e sobretudo para a compreensão da literatura romântica. Considera o clássico e o romântico como duas categorias básicas, elucidativas do desdobramento da cultura. O romântico seria sempre uma fase de rebelião, de inconformismo aos valores estabelecidos e a conseqüente busca de uma nova escala de valores, através do entusiasmo pelo irracional ou pelo inconsciente, pelo popular ou pelo histórico, ou ainda pela coincidência de diversos desses aspectos. Compreendido como busca de novos valores, todo romantismo tenderia a tornar-se um classicismo, desde o momento em que esses novos valores atingissem o seu máximo desenvolvimento, quer dizer, se estruturassem, se fixassem, se impusessem como uma ordem perfeitamente definida, estática, terminando, por isso mesmo, a dar margem a uma nova vazão da dinamicidade romântica, e assim sucessivamente. Teríamos, portanto, uma espécie de esquema histórico.

A deficiência dessa interpretação reside na deficiência de todo e qualquer esquematismo histórico, ou seja, na impossibilidade de reduzir a história a uma dialética que implique em pontos fixos de referência, por mais dinâmica que seja a consideração da cultura. Porque a história não obedece a essa espécie de leis, e quando elas são obedecidas em uma determinada interpretação, segue-se uma deformação dos fatos. O jogo romântico-clássico, se nos devemos prender a esse dualismo, explica menos do que possa parecer à primeira vista a cultura francesa, por exemplo, mais radicalmente compreensível a partir da mentalidade clássica. Na Alemanha vale precisamente o contrário, pois há uma veia romântica presente em toda cultura alemã, a ponto de se poder duvidar da simples existência de um classicismo nesse país.

No mais, essa interpretação tende a ver romantismo em todas as esquinas da história, e, em última análise, os elementos românticos seriam responsáveis por toda a evolução da cultura. Assim, por exemplo, na Índia, Buda teria sido um romântico contra o classicismo bramânico; o sentido do movimento presente no pensamento de Heráclito deveria contrapor-se, romanticamente, à estaticidade metafísica do clássico Parmênides; os trovadores medievais teriam constituído um movimento romântico ao lado do monumento clássico da *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino. Sem dúvida, seria inócuo pretender negar a enorme riqueza de sugestões que oferece essa maneira de considerar a cultura. Mas, aceitar essa riqueza de sugestões e subordinar a pesquisa histórica a esse ponto de vista, são coisas distintas. Porque, de fato, nesse caso, o que pode entender-se por romântico? Em verdade, não faríamos mais do que emprestar a palavra romântico a movimentos por vezes radicalmente distintos. Não encontraríamos nenhum conteúdo comum a todos estes pretensos romantismos, e quando coincidentes em dois ou mais movimentos — a presença, por exemplo, de uma atitude de rebelião — facilmente dar-se-ia vaza ao perigo de ignorar ou desconsiderar o sentido próprio deste conteúdo em um determinado movimento. Dito com outras palavras, o Romantismo seria meramente um *flatus vocis*, vazio de significado, e que se adaptaria, com gratuidade menor ou maior, a uma certa circunstância histó-

rica. Seria sinônimo do nome que usualmente se empresta a uma determinada etapa de uma cultura, mas um sinônimo *sui-generis,* apto até mesmo, por vezes, a desviar a visão de uma perspectiva correta.

Esta tendência a considerar o Romantismo dentro de uma generalização máxima tende a ser caracterizada, então, em uma dimensão psicológica ou antropológica. A atitude romântica confundir-se-ia, por exemplo, com a psicologia do adolescente, ao contrário da clássica, realizada pelo homem maduro. A psicologia feminina ofereceria outro paralelo com a mentalidade romântica. Teríamos, assim, a compreensão do problema, mas uma compreensão que, mais uma vez contrariando a riqueza da análise apresentada, levaria a ignorar os aspectos propriamente culturais, históricos e filosóficos do Romantismo, desviando-o de seu horizonte específico. Mais do que um estudo do Romantismo far-se-ia psicologia ou antropologia. As conclusões viriam afirmar certas características fundamentais do homem, válidas em quaisquer circunstâncias históricas. Ora, o Romantismo é, fundamentalmente, um movimento cultural, inserido em um determinado momento da história, e somente a partir desta situação pode ele ser compreendido. Toda análise psicológica ou antropológica só pode adquirir um sentido concreto e fornecer uma compreensão real, se encarnada nos valores específicos de cada romantismo, valores que transcedem e não podem ser reduzidos ao psicológico.

II. Romantismo e Filosofia na Alemanha

Propomo-nos o estudo dos aspectos filosóficos do Romantismo, e para eles também vale o que dissemos acima. Poderíamos destacar o tratamento específico de alguns temas — o eu, a natureza, etc. —, e apontá-los como comuns aos diversos romantismos europeus. Mas, se nos quisermos prender a uma análise geral, válida para todo o Ocidente, não poderíamos fazer muito mais que salientar a presença desses temas, ignorando as peculiaridades de cada movimento, ou servindo-nos delas apenas a título de exemplificação. Há um abismo entre o sentido da interioridade em Rousseau, por exemplo, e no *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis. Por isso mesmo, a única atitude satisfatória seria o estudo dos aspectos filosóficos de cada movimento romântico. Só assim poderiam ser devidamente estudados os respectivos embasamentos filosóficos: na França, encontraríamos sobretudo Rousseau, na Alemanha, o idealismo, na Inglaterra, um vago empirismo, etc.

Em face dessa exigência e dada a impossibilidade de um estudo detalhado da filosofia dos diversos romantismos, decidimos fixar nosso interesse no movimento alemão, escolha essa que não implica arbitrariedade ou mera preferência subjetiva. Porque, antes de mais nada, o Romantismo alemão é o único que se estrutura como movimento, conscientemente, a partir de uma posição filosófica, o que vai garantir à filosofia um destaque singular dentro do panorama romântico geral. E não apenas o ponto de partida, mas a evolução do movimento, na Alemanha, obedece sempre, primeiramente, a novas exigências de ordem filosófica. Esta presença do pensamento filosófico é uma das características distintivas do Romantismo alemão.

Mas outra razão mais importante motivou nossa escolha. Podemos dizer que o Romantismo é um produto nórdico, que encontrou na Alemanha a sua morada privilegiada. De fato, como veremos, a cultura alemã é basicamente romântica, e isto que se costuma chamar de período romântico, não é mais que a manifestação máxima de constantes que atravessam, com intensidade maior ou menor, todas as etapas dessa cultura. Isso explica a influência que, inevitavelmente, deveria exercer a Alemanha, direta ou indiretamente, sobre todos os romantismos ocidentais.

III O Século das Luzes

Nosso primeiro problema é o estudo do lastro romântico que atravessa toda a cultura alemã, e

com isso apontaremos já aos antecedentes históricos do movimento romântico propriamente dito.

Para compreendermos a filosofia romântica, devemos partir da *Aufklaerung*, do Século das Luzes [1]. E se compreendermos esse movimento assim como o compreendia Kant, devemos concluir tratar-se da fase menos germânica da cultura alemã. A Alemanha, nesta época, vivia sob a sombra da cultura latina, especialmente da francesa. Idealizava a tal ponto os padrões franceses, que se esquecia dos valores nacionais. Exemplificativa, sob este ponto de vista, é a corte de Frederico o Grande, reflexo da francesa e freqüentada por Voltaire. Ou Leibniz, que escreveu quase toda a sua obra em francês. Ou ainda Gottsched, cuja reforma do teatro foi integralmente inspirada na *Arte Poética* de Boileau e nos clássicos franceses, contra o teatro popular da época. Como explicar, e em que consistia, a cultura do Século das Luzes?

Quanto na Itália floresceu a Renascença, na Alemanha processou-se a Reforma, fato que viria estabelecer uma profunda cisão entre a cultura latina e a nórdica. No Sul, a palavra de ordem era a volta à natureza. No Norte, dava-se exatamente o contrário: não a volta à natureza, mas o afastamento dela e a fixação no sobrenatural. Os italianos buscavam inspiração na arte antiga; os alemães concentravam-se na fé e na vida religiosa. Trata-se, portanto, de movimentos opostos, a despeito de certos pontos de contato, pontos esses, contudo, que se desenvolviam dentro de um sentido diverso. O grande tema da cultura renascentista é a natureza, e o caminho que conduz a ela, a razão. Para Lutero, o único caminho válido é a fé, e o seu objeto é o sobrenatural, razão pela qual as concessões que Lutero faz à cultura — fundação de escolas, estudos de línguas antigas, música, etc. — encontram a sua justificação na Bíblia e na vida religiosa. O homem deveria ser educado a fim de melhor atender a seu *Beruf* (profissão, vocação, chamado divino) e aprender a submeter-se às ordens de Deus. Assim, se a vitória nos países latinos cabe ao racionalismo, na Alemanha é o irracionalismo que se introduz, constituindo-se em uma das presenças constantes ao longo de toda cultura alemã.

A primeira conseqüência da Reforma foi o isolamento da Alemanha durante cerca de dois séculos, divorciando-a da cultura latina. Depois, segue-se uma série de movimentos subseqüentes, que tendem não só a reintegrar a Alemanha na Europa, mas sobretudo a reabilitar os seus valores. No século XVIII surge o primeiro desses movimentos, a *Aufklaerung*, que deve ser compreendida como um esforço de assimilação da cultura européia. Em seguida, o *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), um Pré-Romantismo rebelado contra o classicismo francês e desperto aos valores germânicos. Depois, o classicismo alemão, alheio a exclusivismos exacerbados, tendendo a realizar uma síntese européia da cultura. E finalmente, o Romantismo, no qual a Alemanha atinge a sua máxima maturidade cultural. Com o Romantismo, os papéis se invertem. Se a Alemanha vence o "obscurantismo" graças à influência do Classicismo latino, o seu Romantismo impõe-se a toda Europa.

Apontemos, brevemente, os momentos mais essenciais desse itinerário, imprescindíveis para a boa compreensão do nosso tema, pois neles encontramos os bastidores do movimento romântico.

Kant inicia um curto ensaio no qual procura definir o Século das Luzes, com as seguintes palavras: "O que é a *Aufklaerung?* A emancipação do homem de sua minoridade, pela qual é responsável. Minoridade, isto é, incapacidade de servir-se de seu entendimento sem a direção de outro (. . .). *Sapere aude!* Ousa usar o teu próprio entendimento: eis a divisa da

1. Para nos atermos às raízes mais próximas do Romantismo, pois a gênese deste coincide com a gênese, poderíamos dizer, da própria cultura alemã. Os românticos pretendem voltar às fontes de sua cultura, e, através de Hamann, J. Boehme, etc., atingir a Idade Média, no que esta apresenta de mais caracteristicamente nórdico.

Aufklaerung"[2]. Essa definição ignora que a Alemanha, precisamente neste período, permaneceu na minoridade cultural, submetendo-se à maioridade francesa. Se a Reforma apresenta-se como um movimento nitidamente germânico, uma erupção nórdica, a *Aufklaerung,* bem ao contrário, é uma quebra do elemento nacional, desenvolvendo-se como uma etapa bastarda. Mas a definição de Kant nos revela um aspecto essencial e primeiro desse movimento: o racionalismo. Leibniz afirmara que vivemos no melhor dos mundos possíveis, e a única condição para a plena consecução desse otimismo, seria a necessidade de submeter-se às forças racionais. Em nome da razão havia sido desenvolvido o melhor da cultura da época: a ciência, a idéia da liberdade, da tolerância, da dignidade humana, a idéia do progresso da humanidade, etc.

A *res cogitans,* tal como Descartes a pensara, exerce um papel fundamental. A razão seria o ponto arquimédico que permitiria dominar o mundo. E se o homem quisesse atingir a sua plenitude, quer dizer, ser soberanamente livre, deveria considerar a razão como a essência do seu ser, derivando dela as normas de seu comportamento. O homem atingiria, portanto, o máximo de sua humanidade, se racionalista. Só pode ser considerado como verdadeiro, bom e belo, aquilo que resiste à crítica racional. Por isso, o dado como tal perde o seu sentido. A realidade, em si mesmo, suscita a dúvida, e o homem só se deveria prender àquilo sobre o qual pode alcançar certeza racional. Tudo é, assim, subordinado à razão. Não valem mais as coisas, e sim os objetos pensados; o mundo passa a ser o mundo do homem; Deus, o Deus do homem; e a religião só é considerada válida "dentro dos limites da pura razão", como exige Kant em sua última obra.

Esta concepção racionalista transparece magnificamente bem em um poema de M. J. Chénier:

C'est le bon sens, la raison qui fait tout:
Vertu, génie, esprit, talent et goût.
Quest-ce vertu? raison mise en pratique;
Talent? raison produite avec éclat;
Esprit? raison qui finement s'exprime.
Le goût n'est rien qu'un bon sens délicat,
Et le génie est la raison sublime[3].

A razão é, portanto, o valor supremo e todos os aspectos da cultura lhe devem estar subordinados. Mais: a estrutura última da realidade é racional, levando a compreender a natureza como um "significado funcional" (Cassirer), e Deus como uma espécie de grande arquiteto ou relojoeiro, que teria construído todas as coisas *more geometrico.*

Esse racionalismo levou a um estreitamento do homem e dos valores humanos. A intelectualização, quando ditatorial, leva inevitavelmente a um afastamento da natureza, ficando esta reduzida a objeto do pensamento racional, quer científico, quer filosófico. O mesmo vale para a sociedade, estabelecendo-se a atitude racionalista como princípio do individualismo. Deus passa a ser o que o pensamento humano permite, e caímos no "Deus dos filósofos". Esse estreitamento racionalista explica, enfim, o excesso de normas e convenções a que passa a ser submetida a atividade humana.

O direito, a moral, a arte, assim como a ciência e a filosofia, devem ser explicados a partir de um princípio único, a razão. Boileau pretende fornecer as normas racionais que devem presidir a toda atividade artística — idéias claras e distintas, segundo o padrão cartesiano —, não inventadas, mas normas que correspondem à estrutura última da realidade à qual devem ser aplicadas. Montesquieu, no *Espírito das Leis,* entrega-se a uma codificação semelhante no plano das ciências jurídicas. Realiza-se, assim, o ideal estipulado por Descartes, de uma *mathesis universalis.*

2. KANT, I. *Was ist Aufklaerung?* Dez. de 1784.

3. Cit. por ERNEST CASSIRER, in *Die Philosophie der Aufklaerung,* Tuebingen, ed. J. C. B. Mohr, 1932, p. 377.

IV. A Reação ao Século das Luzes: Rousseau, Hamann, Herder

Os ideais racionalistas sofreram, contudo, em toda Europa, forte reação. Voltaire, ainda que fiel ao Classicismo francês e admirador do "siècle de Louis XIV", publica as suas *Lettres anglaises* e com elas derrama sobre a Europa a cultura inglesa. A religião, a política, a filosofia, a estética, os poetas da ilha vizinha são fatores que irão abalar profundamente os alicerces do Classicismo e do Racionalismo (embora a cultura inglesa não tenha permanecido de todo alheia ao Racionalismo, como o mostram Locke, o deísmo e outras manifestações). O Classicismo inglês — Pope, Samuel Johnson — desenvolvera-se escassamente; e a filosofia inglesa, o Empirismo, é, em não poucos aspectos, todo o contrário do Racionalismo francês, constituindo mesmo forte crítica ao pensamento cartesiano. A confiança na razão passa a esmorecer-se. Bem conhecida é a frase de Diderot: "Tu ne persuaderas jamais à mon coeur qu'il a tort de frémir". E assim, aos poucos, é toda uma nova ordem de coisas que se estabelece. Em diversos países surgem críticas à razão — Rousseau, na França, Hume, na Inglaterra, Kant, na Alemanha —, críticas essas informadas pelas exigências de novos ideais, de maior ampliação. O tema da razão dá lugar ao tema de uma nova acepção da natureza, cujos postulados já haviam sido bem compreendidos por Lessing:

> A corte não é um lugar onde o poeta possa estudar a natureza, e se a pompa e a etiqueta transformaram os homens em máquinas, deverá o poeta fazer deles novamente homens.

Essa reação manifesta-se fortemente com Rousseau, o grande precursor do Romantismo, e em cuja obra o tema da natureza ocupa um lugar central.

Genebrino protestante, mais nórdico do que latino, fala-nos Rousseau do que chama "l'esprit romanesque", assim definido por ele:

> De quoi jouit-on dans une pareille situation? De rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence, tant que cet état dure, on se suffit à soi-même, comme Dieu [4].

O ponto de partida da doutrina de Rousseau é a interioridade, um voltar-se sobre si mesmo. Na base, não só da filosofia de Rousseau, mas de todo o pensamento moderno, encontramos uma atitude subjetiva. O subjetivo é ponto de partida, tanto do racionalismo cartesiano como do pensamento de Rousseau. E é precisamente nesse ponto onde melhor se pode medir a distância que separa Descartes do novo sentido da interioridade. Em Descartes, como na filosofia que dele derivou, a interioridade esgota-se em uma dimensão racionalista, expressa no *cogito*, e os filósofos fazem a análise da razão, estudam a razão e o conhecimento racional. A interioridade de Rousseau é bem outra, pois para ele interioridade é sinônimo de sentimento, e este é considerado superior à razão.

> Deixei, pois, de lado a razão, e consultei a natureza, isto é, o sentimento interior, que dirige a minha crença, independentemente da razão [5].

O sentimento passa a ser considerado o fator básico na vida individual, pois só nele se traduz a autêntica interioridade do homem. A razão não só é inferior, mas depende do sentimento. A profissão de fé de Emílio diz:

> Sentimos necessariamente antes de conhecer; [...] os atos de consciência, não são juízos mas sentimentos; ainda que todas as nossas idéias nos venham de fora, os sentimentos que as apreciam estão dentro de nós [6].

Só através dos sentimentos é que as idéias e o mundo racional podem adquirir sentido, podem de fato ser apreciados, porque o sentimento é a medida da interioridade do homem. No sentir, no viver-se, o homem é de fato ele mesmo desde as suas raízes, espontânea e livremente.

4. In *Rêveries du Promeneur solitaire*, V.
5. Carta de 1758 a Vernes.
6. *Émile*, IV, "Profession de Foi du Vicaire Savoyard."

E a esse sentimento interior chama Rousseau de natureza: "Consultei a natureza, isto é, o sentimento interior". Uma natureza que se opõe, portanto, à da concepção cartesiana e enciclopedista, que via nela algo de exterior, de objetivo, de matematizado e racional. Tal concepção racional, fria, mecânica, constitui para Rousseau a maior fonte de erros, pelo que representa de artificial e desvitalizado. É a natureza vista através dos olhos da ciência, produto, portanto, da cultura. E, de fato, natureza e cultura, segundo Rousseau, são mundos que se opõem, são termos antitéticos que se excluem reciprocamente.

Bem que Rousseau pretendesse estender seu pessimismo a toda e qualquer cultura, compreende-se facilmente que ele se opunha, como também Lessing, à cultura do racionalismo clássico, que tendia sempre mais a aprisionar o homem em convencionalismos estéreis. Não existe suficiente perspectiva histórica em Rousseau, e o seu protesto permanece, assim, reduzido à cultura de sua época, que consegue atingir vivamente.

Volta-se então à natureza, mas a uma natureza que deve ser compreendida a partir da interioridade, tal como ela transparece nas *Rêveries du Promeneur solitaire*. Rousseau entrega-se, em devaneios solitários, a uma atitude bucólica, tendendo, em longos passeios pelo campo, a fundir-se misticamente com a natureza.

> Da superfície da terra elevava as minhas idéias a todos os seres da natureza, ao sistema universal das coisas, ao ser incompreensível que abarca tudo. Então, perdido o espírito nessa imensidão, não pensava, não raciocinava, não filosofava. Sentia-me — sentia-me com uma espécie de voluptuosidade; oprimido com o peso deste universo, abandonava-me com arrebato à construção destas grandes idéias. Amava perder-me com a imaginação no espaço. Sufocava-me com o universo e gostaria de lançar-me ao infinito [7].

Trata-se, como se vê, de uma natureza com a qual o espírito tende a confundir-se, desenvolvendo uma espécie de volúpia cósmica. E essa interiorização da natureza permite, segundo Rousseau, um mergulho na própria interioridade humana, um alargamento da humanidade do homem. Quando, na Profissão de Fé, o vigário saboiano diz: "Entremos novamente em nós mesmos", resume toda a filosofia de Rousseau, porque a partir dessa interioridade podemos compreender a natureza, e uma natureza isenta ainda da mácula de mãos humanas, estranha e anterior à cultura, de uma pureza divina e que nos pode revelar o Absoluto. "Tout est bien sortant des mains de l'Auteur des choses, tout dégénere entre les mains de l'homme", rezam as primeiras palavras do *Emílio*.

Estas idéias de Rousseau encontraram profunda repercussão no espírito dos "gênios" do chamado Pré-Romantismo alemão, o *Sturm und Drang*. Esses jovens "gênios" levam a sério a oposição estabelecida por Rousseau entre natureza e cultura, exagerando-a a ponto de se entregarem a uma rebelião frenética a todos os valores estabelecidos.

A despeito de toda a sua oposição, o *"bon sauvage"* de Rousseau não se confunde com o primitivo, pois deve aceitar a cultura, embora submetendo-a a uma perspectiva nova, o sentimento de interioridade. Os jovens poetas alemães tendem, ao contrário, a pintar um *"bon sauvage"* no qual ressaltam os aspectos mais primitivos, valorizando-o contra ou independentemente da cultura. A incompreensão que revelou Voltaire quando disse sobre Rousseau que, se devêssemos seguir a doutrina deste, em pouco tempo estaríamos caminhando de quatro, como os animais, aplica-se muito mais ao *Sturm und Drang*, pois à mordacidade de Voltaire responde um jovem poeta, Seume, cansado da cultura: "Vede, nós selvagens somos melhores homens" [8].

Assim, os "gênios", como o Werther de Goethe, também buscam refúgio na natureza, e, inspirados em Rousseau, procuram uma participação que dá primazia ao sentimento. "O sentimento é tudo", diz Goethe no *Urfaust*. Procuram, portanto, a autenticidade do homem, e crêem que

7. Terceira carta a Malesherbes.

8. Cit. por Rudolf Malsch, *Die Deutsche Kultur*, Berlim, Safari Verlag, 1951, p. 232.

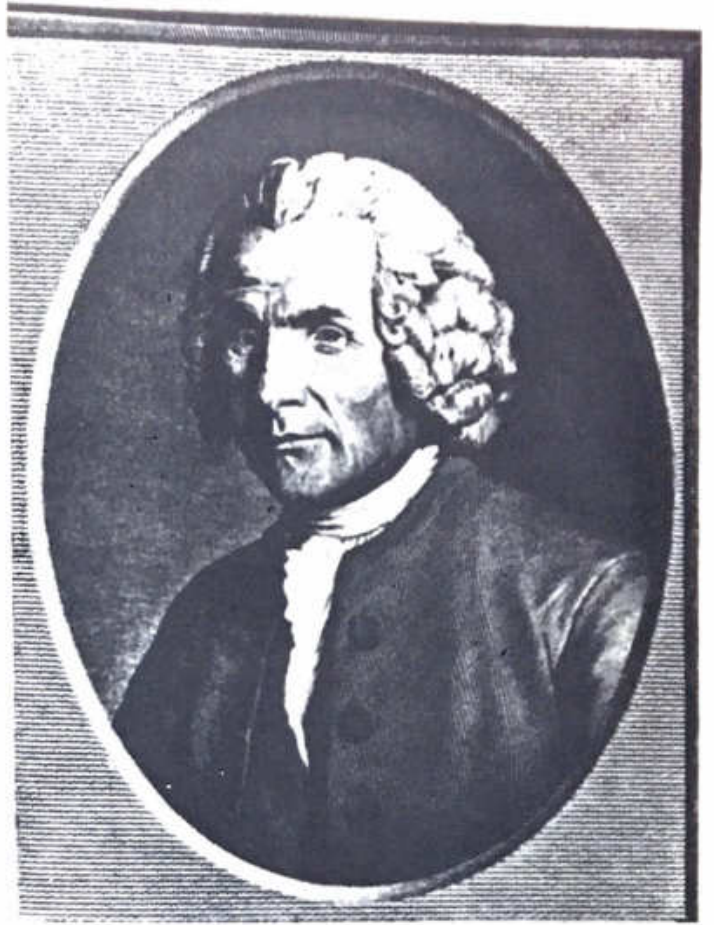
ela só pode desenvolver-se a partir do sentimento interior da natureza. Insatisfeitos com a impessoalidade da razão, dão vaza à pessoalidade do sentimento.

Mas, à lição de Rousseau acrescentam a de Hamann, o "mago do Norte": a expressão máxima da natureza é o gênio, insubmisso a qualquer tentativa de definição. O gênio não pode ser explicado por nenhuma forma de combinação de faculdades ou pela alquimia de elementos psíquicos, pois ele é indefinível e a sua força é a força da própria natureza. Hamann ensinara que só podemos compreender o gênio a partir daquilo que, em última análise, é incompreensível. Devemos partir, não de um exame do racional, mas de um sentir unitário que mergulhe em regiões mais profundas. Não é a razão que define o gênio, e sim o berço último de nossas idéias, aquela região subterrânea que nos habita e que logo mais será batizada pelos românticos de inconsciente. Essa zona obscura é que deve ser explorada, pois ela é a zona original, raiz coincidente com o divino, verdade última e ponto de partida do homem. "Só o conhecimento de nós mesmos, essa descida aos infernos, nos abre o caminho da divinização", diz Hamann[9]. A salvação está, conseqüentemente, na irracionalidade.

Introduz-se assim a crença, à qual todo o Romantismo permanecerá fiel, de que a irracionalidade é uma força positiva: o caos constrói, compõe[10]. Daí o tema do demoníaco no *Sturm und Drang*, que leva a considerar o gênio o valor máximo. O gênio é o *Kraftmensch*, o homem habitado pela força da natureza, que faz dele um demiurgo apto a manifestar todas as suas possibilidades, o infinito da pulsação cósmica que traz consigo e que o anima. Antecipando Nietzsche, é caracterizado como uma espécie de super-homem. A ordem, a virtude, a moral são substituídas pelo caos criativo, pela força do gênio, pelas paixões vitais além de toda medida. O gênio, por isso mesmo, não conhece leis: ele é a sua própria lei, tornando-se um rebelado contra tudo o que tende a reprimir, a subordinar a sua força. Os jovens "gênios" apresentam-no freqüentemente como um revoltado contra a sociedade, as convenções sociais, o despotismo do Estado ou da religião (*Goetz von Berlichingen*, de Goethe, *Os Salteadores*, *Intriga e Amor*, de Schiller, etc.).

Outro fator importante no *Sturm und Drang*, na base do qual encontramos Herder, é o despertar para a consciência nacional, que tende a acentuar-se sempre mais. Diante da catedral gótica de Estrasburgo, Herder convencera o jovem Goethe da necessidade de valorização do elemento nacional, da tradição germânica. Desvia os olhos do poeta da arte francesa e mostra-lhe a importância da arte alemã. Goethe escreve então, em 1773, um ensaio, *Da Arquitetura Alemã*, dedicado a Ervino von Steinbach, arquiteto da catedral. Nesse ensaio exalta e elogia a organicidade do estilo gótico, que confunde com o germânico. Entende a catedral como as bodas da natureza e da história, fazendo alçar o solo popular até o divino, à revelação do Absoluto.

O *Sturm und Drang* foi, sem dúvida, um grande precursor do Romantismo. A filiação a Rousseau, sobretudo, apresenta-se com características eminentemente românticas. Mas é precisamente esta filiação que permite medir toda a distância que há entre o Pré-Romantismo e o movimento romântico propriamente dito, pois este parte, não do genebrino protestante, mas do criticismo transcendental de Kant e do idealismo de Fichte. A despeito disso, o *Sturm und Drang* revela-se um antecipador do Romantismo, pois constitui uma etapa decisiva na evolução da cultura germânica a caminho de seu apogeu romântico. A influência de Rousseau sobre os "gênios" não pode ser compreendida meramente como uma importação; o fato de Rousseau ter sido protestante é altamente significativo, e a valorização que nele encontramos da vida do senti-

9. Cit. por Albert Béguin, *El Alma romántica y el Sueño*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 81.
10. Nietzsche dirá: "É necessário que o caos vos habite, [illegible] dar à luz uma estrela bailarina" (*Also sprach Zarathustra*, Vorrede, 5).

J. J. Rousseau.

mento casa-se perfeitamente com as mais profundas tendências religiosas alemãs da época.

De fato, como vimos, o Século das Luzes, na Alemanha, permaneceu cultura de uma pequena elite, não conseguindo infiltrar-se nas camadas populares. Estas continuaram fiéis à cultura pré-racionalista, desenvolvendo, de modo especial, uma corrente religiosa de enorme importância pelas conseqüências que viria a trazer: o pietismo. Contra a teologia racionalista oficial, Spener fundou, em 1670, em Frankfurt, os seus *collegia pietatis*, que incentivavam a vida piedosa, fazendo da religião algo de estritamente individual e desenvolvendo uma interioridade calcada sobre o sentimento religioso. O irracionalismo pietista preparou um solo propício à eclosão do *Sturm und Drang*, abrindo as portas, no plano intelectual, a uma larga receptividade às doutrinas de Rousseau. Assim, o Pré-Romantismo, a despeito de todas as influências estrangeiras sofridas, permanece fundamentalmente um movimento germânico, mais em continuidade com a Reforma do que com a *Aufklaerung*.

V. Classicismo Alemão e Romantismo

O *Sturm und Drang*, uma das primeiras manifestações importantes da cultura alemã, torna-se indispensável para a compreensão do Romantismo. Mas não menos importante é o Classicismo alemão. De fato, entre Goethe e os românticos há muito menos oposição do que permite concluir um exame superficial. Tanto a obra de Goethe como a de Schiller permanecem fiéis, fundamentalmente, à vocação romântica dos nórdicos. A menor tentativa de comparação entre Racine e os clássicos alemães põe essa fidelidade a descoberto. Evidentemente, existem elementos clássicos em Goethe e Schiller. Existe, ao menos, a tentativa de um Classicismo. Mas a ruptura entre Classicismo e Romantismo foi, ao contrário do que aconteceu na França, muito mais aparente do que permitem suspeitar, por exemplo, as relações entre Schiller e os irmãos Schlegel.

Sabe-se que a viagem à Itália modificou profundamente as concepções de Goethe, levando-o a tentar uma experiência clássica, cujo mais maduro e equilibrado fruto é a helênica *Ifigênia em Táuride*. Não obstante o alto nível conseguido nessa tragédia, Goethe toma consciência, suscitado por uma série de razões, de que seus ideais clássicos representam uma fórmula sem futuro em solo germânico. O espírito com que retorna ao tema do Fausto e prepara sua versão definitiva, consciente de que trabalha uma personagem eminentemente romântica, é significativo para a situação geral do Classicismo alemão.

> Sem dúvida — escreve — encontramos nos gregos e freqüentemente também nos romanos uma arte consumada em separar e diferenciar os diversos gêneros poéticos; mas nós, homens do Norte, não nos podemos ater exclusivamente a esses modelos, pois podemos glorificar-nos de outros antepassados e propor-nos outros modelos. Se, pela tendência romântica dos séculos sem cultura, não se houvesse produzido um contato entre o grandioso e o absurdo, como teríamos um Hamlet, um Rei Lear, uma Adoração da Cruz, um Príncipe Constante! Manter-nos corajosamente na altura dessas vantagens bárbaras é o nosso dever de modernos, pois jamais atingiremos a perfeição da Antigüidade [11].

Com esse depoimento Goethe reconhece dolorosamente, não apenas que o ideal clássico na Alemanha permanece excessivamente um ideal, mas, o que é mais importante, que o Romantismo é como que uma fatalidade nórdica. Dá-se conta que almejara demasiado tornar-se um clássico para de fato sê-lo. A busca da serenidade clássica, da "calma grandeza e nobre simplicidade", revela, paradoxalmente, um elemento nostálgico que deixa perceber um temperamento romântico. Isso permite entender ter sido o Classicismo, na Alemanha, um fenômeno isolado, vivido por um pequeno grupo, não tendo jamais chegado a expressar a totalidade da cultura alemã de sua época. A *Aufklaerung*, com sua mentalidade fortemente tingida pela França, aproximou-se mais do ideal clássico, coincidindo, por

11. Cit. por Henri Lichtenberger no estudo introdutório ao *Faust*, Paris, ed. Montaigne, 1932, p. LXXI.

isso mesmo, com a fase menos germânica da cultura alemã.

De fato, o hábito de classificar Goethe e Schiller entre os clássicos leva a estabelecer uma dicotomia que não corresponde à realidade. O que se verificou é, muito mais, continuidade, aceita conscientemente por parte dos românticos, entre os dois movimentos. Veremos como a admiração dos românticos por Goethe é quase uma constante de toda a escola.

VI. A Filosofia de Fichte

Na última década do século XVIII, os irmãos Schlegel começam a estruturar o movimento romântico, lançando as idéias básicas que se tornariam o ponto de partida da mais importante das etapas da cultura alemã. São idéias filosóficas, sorvidas em um livro que aparecera em 1794 e que havia emprestado a seu autor a reputação de maior filósofo da época. O livro chama-se *Fundamento de toda Teoria da Ciência,* e seu autor, Johan Gottlieb Fichte.

Fichte pode ser considerado um dos fundadores do movimento, embora não se tenha proposto criar a escola romântica. Já antes dele, o Romantismo se anunciava como predisposição, atmosfera, que aos poucos tomava forma, até ser lançado pelos irmãos Schlegel, mais críticos de arte e literatura que propriamente filósofos. Através dos Schlegel, Fichte se torna decisivo para toda evolução do Romantismo, entusiasmando-se mesmo o filósofo, ao menos em um momento inicial, com uma escola que fecundava o seu pensamento e absorvia as preocupações da melhor parte da jovem elite intelectual da época. Encontraram em Fichte um romantismo pré-figurado, uma antecipação que vinha definir as suas próprias aspirações.

Qual a contribuição de Fichte ao movimento romântico?

Os filósofos pós-kantianos estavam concentrados em certos problemas que o mestre de Koenigsberg não soubera resolver, certas antinomias que punham em manifesta contradição o seu sistema: as antinomias entre sensibilidade e entendimento, entre realidade fenomenal e realidade numenal, e, sobretudo, entre ciência e moral. Esses dualismos, que atravessam todo o pensamento de Kant, atingem suas conseqüências últimas na irredutível oposição entre o mundo da natureza e o mundo da espiritualidade. Ao mundo sensível Kant opõe o mundo espiritual. O real sensível é objeto de ciência. Nele não existe liberdade: tudo acontece dentro de um rigoroso encadeamento de causas e efeitos perfeitamente previsíveis. Um mundo, portanto, no qual rege o determinismo, glorificado pela física de Newton. E o próprio homem, enquanto ser psicofísico, dotado de inclinações, de desejos, de instintos, que deve satisfazer, participa deste mundo, está submetido à sua necessidade, preso a um determinismo que exclui toda liberdade.

Mas Kant não reduz o homem a esses aspectos sensíveis. O homem não é, simplesmente, a soma de suas inclinações; se se reduzisse ao elemento sensitivo, seria apenas um animal a mais. E por isso, sobre este mundo da natureza sensitiva, das inclinações, dominadas pelo determinismo, Kant constrói um outro mundo: o da realidade espiritual, da liberdade, dos valores morais. Nesse mundo Kant desdobra a sua ética. Assim, se o mundo animal é condicionado, submisso ao determinismo, o mundo espiritual, da moralidade, é incondicionado. Em sua moral, Kant parte do que chama de "imperativo categórico", um princípio que não conhece condicionamento, que nos diz que devemos fazer o nosso dever pelo dever mesmo. E com isso Kant inaugura a moral do dever puro.

Esta radical oposição entre o mundo da natureza e o mundo espiritual encontrará nos pós-kantianos diversas tentativas de superação, e Fichte é o maior e o mais audacioso de todos esses pensadores. Tentará resolver não apenas parte das antinomias kantianas, como Jakobi, Schulze, ou Reinhold, mas procurará um princípio superador, unificador de todos os dualismos

e que justifique toda a realidade. Sua *Teoria da Ciência* apresenta a mais importante tentativa de solução desse problema, e Fichte o resolve com uma audácia que não consegue evitar o simplismo: admitida, como bom kantiano, a radical oposição entre os dois mundos, o único caminho para a superação do dualismo está na abolição de um de seus termos. Nesta alternativa, ou existe a liberdade, e nesse caso não há necessidade natural, ou existe o determinismo da natureza, e então não pode haver liberdade. O filósofo deve decidir-se por um desses caminhos, pois só assim conseguirá explicar radicalmente a realidade. Vejamos como procede.

O problema da *Teoria da Ciência* é, pois, o de uma explicação radical e total da realidade. Para isso Fichte busca um primeiro princípio que permita uma compreensão una de tudo o que existe; um primeiro princípio, portanto, não apenas lógico ou que valha meramente como garantia de certeza, mas um princípio metafísico. Não pode ser algo de morto, de estático, mas deve ser ativo, dinâmico, pois só assim poderá de fato explicar a realidade. Não basta que seja apenas um fato *(Tatsache)*, mas deve ser o que Fichte chama de *Tathandlung*, isto é, ação efetiva. Uma ação que tudo condiciona e que não conhece condicionamento, algo de absolutamente originário e absolutamente universal. Esse primeiro princípio metafísico, ação efetiva, original e universal, Fichte o chama de Eu, entendido como autoconsciência pura. Não se trata do eu particular de uma pessoa determinada, de um eu empírico, mas de um princípio supra-individual, um Eu puro, aquilo que o homem traz em si de divino e absoluto, pois, de fato, o Eu de Fichte não deixa de apresentar analogias com o espírito absoluto.

Deve expressar aquela *ação efetiva* que não ocorre nem pode ocorrer entre as determinações empíricas de nossa consciência, mas que, bem ao contrário, é o fundamento de toda consciência, tornando-a possível [12].

12. In *Grundlage der Gesamten Wissenschaftslehre*, Hamburgo, ed. Felix Meiner, 1956, p. 11.

O Eu puro não é substancial, não coincide com a *res cogitans* de Descartes ou com a alma imortal do homem, mas é atividade pura, dinamismo puro, ação pura, sem pressupostos e criador de toda realidade. Estamos, portanto, diante de um agir absoluto, completamente livre e que é a liberdade mesma; somente a partir dessa atividade podemos compreender o nosso eu substancial, individual, e o mundo das representações. Melhor: o eu substancial e o mundo de representações decorre da atividade pura e livre do Eu. E assim, toda a realidade, derivando do Eu, se explica a partir do Eu. Quer dizer, o primeiro princípio não é tão-somente algo de formal, que permite apenas conhecer a realidade, mas a realidade — tanto o eu substancial como a realidade extramental — são derivações do Eu, produtos dele, e por isso o Eu puro é um princípio metafísica que permite compreender, internamente, todo o processo da realidade, o advento do eu individual e do mundo que o cerca. Defrontamo-nos, conseqüentemente, com uma das formas mais radicais do idealismo.

Como pode o filósofo alcançar o Eu puro? O caminho está na intuição intelectual. Um dos méritos da filosofia romântica foi a revalorização dessa forma de conhecimento, negada, de modo especial, por Kant. Para este, como se sabe, por ser ilegítima a intuição intelectual, também é ilegítima a metafísica. Os românticos, contudo, justamente através dessa forma de intuição, pretendem voltar à via de acesso a toda metafísica. Para Fichte, isso quer dizer que a atitude inicial do filósofo deve consistir num esforço de pensar-se por dentro; toda filosofia depende desta atitude: *pensa-te a ti mesmo*. E através da atividade do pensar-se a si mesmo, atinge o filósofo a ação efetiva do Eu puro, pela coincidência com o pensamento puro, incondicionado, dinâmico, que é princípio metafísico de toda a realidade. O pensar-se a si mesmo produz tudo. Não só as coisas extramentais, representadas, mas também a substancialidade do eu, a razão individual. Tudo, a começar pela substância raciocinante, é produto do ato da autoconsciência pura, primeiro princí-

pio incondicionado, inexplicável, que condiciona tudo e que explica tudo. O grande feito de Fichte foi ter colocado o Eu no centro de todos as suas preocupações filosóficas. Nesse ponto reside a sua originalidade, porquanto, a despeito de certos precursores, nunca o Eu merecera atenção tão exclusiva.

A filosofia de Fichte parte, portanto, não de um princípio dado, mas de uma função, de uma atividade, de um dinamismo que é responsável por tudo, por toda a realidade. E para que seja possível a filosofia, Fichte convida ao exercício desta função. Só existe o Eu entendido como função efetiva e, para que o homem possa tornar-se filósofo, deve procurar desenvolver essa função do pensamento e alcançar assim o Eu livre.

Mas desta concepção do Eu surge as primeiras dificuldades. Como explicar a atividade do Eu? De onde vem o mundo das representações que cada homem carrega consigo? De onde tira o homem a idéia de um mundo exterior e de uma substância do eu, posto que só existe o Eu puro?

Vimos já que o Eu, sendo incondicionado e absoluto, se coloca a si próprio. Deve ser também, em conseqüência, infinito e ilimitado, pois não conhece determinação. Propriamente só existe o Eu, e o objeto da filosofia esgota-se em seu conhecimento. O Eu se busca a si próprio e esse buscar-se é toda filosofia; não há um segundo capítulo. A filosofia deve, assim, fazer o inventário ou a história do Eu — mas uma história intemporal, que transcende o tempo, pois não se trata, simplesmente, da história da experiência interna individual, dos estados de consciência, das vivências de um indivíduo determinado ou da soma dos indivíduos existentes; não se trata de um eu empírico e de seu tempo psicológico, mas da atividade pura da autoconsciência, pois somente esta poderá explicar a consciência empírica. Mais do que psicologia da consciência, Fichte pretende uma metafísica da consciência. E explicitando dessa maneira a dialética interna do Eu, quer chegar à compreensão de toda a realidade.

A primeira afirmação fundamental de Fichte é que o Eu se coloca a si próprio, é um incondicionado absoluto.

Mas há uma segunda afirmação não menos essencial: o Eu coloca o Não-eu no Eu. Reconhecido o Eu, Fichte busca destacá-lo, despi-lo de tudo aquilo que não é ele próprio; procura distinguir, portanto, o Eu do Não-eu. Sem dúvida, a sabedoria consiste em deixar-se informar pela vivência do Eu puro. O pecado original do homem, a atitude antifilosófica por excelência, está na autolimitação ao finito, ao limitado do eu empírico, no tomar o mundo das representações como sendo a realidade última; o maior pecado do homem é o pecado contra a própria interioridade, a recusa do Absoluto e a conseqüente confinação ao Não-eu. Precisamente por essa razão faz-se mister distinguir o Eu do Não-eu. Tal distinção poderia levar a crer existirem dois mundos segundo Fichte, ou duas esferas distintas. Teríamos, nesse caso, uma reedição dos dois mundos de Kant, o da liberdade e o do determinismo. Mas para Fichte só há, em última análise, um único mundo que é o do Eu puro. A esfera do Não-eu é derivada da do Eu e todo dualismo é superado pela consideração do Não-eu como mero produto do Eu puro. Cabe então a pergunta: qual a razão de ser do Não-eu?

O Eu é uma realidade essencialmente dinâmica, função pura, atividade infinita e ilimitada. Em decorrência, sendo infinita e ilimitada, não pode conhecer limites, fronteiras. Por outro lado, a consciência individual se apresenta como uma seqüência de atos, e cada ato é algo de limitado e determinado, dotado de um conteúdo que lhe é distintivo. Ora, isso parece introduzir uma primeira contradição no sistema, pois a seqüência de todos estes atos, ou o Não-eu, delimita em algum sentido a atividade do Eu. São atos limitados que limitam a atividade ilimitada do Eu. A superação dessa dificuldade, ou ao menos sua tentativa, vamos encontrá-la mais adiante, na dimensão moral da filosofia de Fichte. Por ora, basta observar que essa atividade limitadora do Não-eu é uma função do próprio Eu, visto

que o Não-eu não tem consistência própria, não é por si mas pelo Eu.

O Não-eu é um produto da autodeterminação do Eu, e nada de absoluto ou situado fora do Eu [13].

Mas qual a fonte produtora do Não-eu? Como chega o Eu a determinar-se através do mundo das representações? As idéias que povoam minha consciência não podem ter origem extramental, pois, segundo Fichte, não existem coisas em si. Se houvesse uma realidade extramental, já não poderíamos explicar a liberdade: ela passaria a ser um condicionado, e o determinismo de uma suposta natureza autônoma terminaria por destruí-la. Admitida a existência das coisas, não se poderia mais justificar a liberdade, nem fugir ao materialismo. A posição radical de Fichte nos diz então que, se quisermos defender a liberdade, precisamos negar o mundo exterior.

E se isso é assim, se as minhas representações não podem encontrar sua origem no mundo extramental das coisas, essa origem só pode ser buscada dentro do próprio Eu. A consciência empírica, por si só, não pode explicar a origem das representações que a compõe. E Fichte afirma então que todo o mundo das representações só pode ter uma origem pré-consciente; a fonte originária das representações deve ser inconsciente, deve ser procurada na atividade livre e incausada do Eu supra-individual. "Toda realidade do Não-eu é apenas transferida do Eu" [14]. A consciência, portanto, é de natureza secundária e supõe um inconsciente, uma atividade pré-consciente, produtora do mundo das representações da consciência empírica. Desse modo, a supra-individualidade do Eu puro é a origem de todas as funções teoréticas.

O Eu, portanto, não é substância ou coisa determinada, mas vida pura, dinamismo, ação pura, dotada de força produtiva, criadora. Nesse sentido, pode Fichte dizer que o obrar precede o ser (compreendido o ser como sinônimo de realidade produzida). Todos os seres são produto da atividade pura do Eu. E a essa atividade criadora do Eu livre Fichte dá o nome de *imaginação produtora* [15].

Esta atividade do Eu em e consigo mesmo, produzindo-se, concomitantemente, como finito e infinito, é a força da *imaginação* [16].

A imaginação produtora não se caracteriza, como poderia parecer à primeira vista, por uma atividade caprichosa, caótica, fantasiosa; existe, para Fichte, uma necesidade transcendental nas produções pré-conscientes. As representações que o homem guarda em sua consciência empírica não brotam do caos, do arbitrário completo, mas possuem a sua razão de ser naquela necessidade transcendental que reside no Eu puro supra-individual. Por isso mesmo, o Não-eu é algo de condicionado, de causado, e conhece um certo determinismo que permite à ciência falar em leis da natureza. O significado último dessa aparente contradição entre a necessidade transcendental do Eu puro e a liberdade desse mesmo Eu, se resolve, para Fichte, como antecipamos, na dimensão moral de sua doutrina. A chave última para entender todo o seu sistema é a razão prática: a moralidade, a liberdade.

Até agora falamos apenas da atividade do Eu puro teórico, numa perspectiva que tenta resolver o problema da multiplicidade dentro de uma dimensão metafísica. Mas, ao lado do Eu puro teórico, existe o Eu puro prático. Poderíamos dizer que a consideração do Eu puro teórico permite compreender como aparece e se processa a esfera do Não-eu, mas só a elucidação do Eu puro prático autoriza a dizer por que existe essa esfera. A razão última de toda filosofia depreende-se do Eu puro prático; por isso mesmo, não chega a haver oposição entre as duas perspectivas, a teórica e a prática, pois aquela é exigida por esta. Fichte pretende, assim, transcender o irredutível dualis-

13. In *Grundlage der Gesamten Wissenschaftlehre*, Hamburgo, F. Meiner Verlag, 1956, p. 137.
14. *Idem* p. 93.

15. *Produktive Einbildungskraft.*
16. *Op. cit.*, p. 134.

mo estabelecido por Kant entre o mundo da natureza, dominado pelo determinismo, e o mundo ideal da liberdade. Para Fichte, portanto, o motivo último da atividade do Eu puro teórico está na atividade do Eu puro prático, o que implica dizer que a razão de ser do mundo das representações está na liberdade, na vida moral.

Por quê? Porque, para que a liberdade se possa exercer, desdobrar-se plenamente, precisa de obstáculo, de resistência: a liberdade supõe o não-livre. E esse não-livre é justamente a negação da liberdade constituída pelo determinismo do mundo das representações, que o homem traz em sua consciência empírica. O mundo das representações não seria mais do que o obstáculo tornado sensível, a fim de que o homem possa cumprir seu dever moral. Na moral, portanto, reside o sentido definitivo do mundo; nela se explicita a mola última que justifica toda a esfera das representações. Entende-se agora melhor que o mundo representado não constitui tão-somente o produto de uma fantasia caprichosa, mas da liberdade que coloca, com necessidade, os obstáculos ao seu próprio exercício, fazendo do dever-ser, da idéia eterna do Bem, o sentido último de todo ser, de toda realidade.

Em uma obra posterior à *Teoria da Ciência*, intitulada *O Destino do Homem*, escrita a fim de tornar mais acessível a sua doutrina, assevera Fichte:

> Assim, não é a ação das coisas presumidas exteriores a nós, não é também a produção de puras formas pela nossa imaginação, pelo nosso pensamento, mas é a crença necessária em nossa liberdade, em nossa ação positiva em certas leis da conduta humana que funda toda a consciência de uma realidade exterior. Não é a consciência do mundo real que é a razão da necessidade de agir, mas é a necessidade de agir que é a razão da consciência do mundo real [17].

Fichte pretende, portanto, a subordinação completa do mundo representado ao mundo da interioridade e da liberdade humana. E por isso pode dizer: "A razão prática é a raiz de toda razão" [18].

O caráter mais profundo do Eu é, repetimos, a infinitude de sua atividade. Mas esta infinitude nada apresenta de substancial: é uma infinitude de ação cujo sentido está na aspiração moral. A aspiração moral, de perfeição da liberdade, é infinita, compreendida no sentido de que nunca pode atingir o seu término, a sua realização última e plena. Trata-se da mais profunda aspiração do ser humano, uma aspiração incompatível com qualquer limite, condenada, poderíamos dizer, à sua própria infinitude e incapaz de realizar-se completamente nesta vida. Se o homem pudesse realizar-se, se alcançasse sua realização, atingiria, *ipso facto*, um certo grau de finitude: limitaria a sua aspiração infinita. Um fim limitado seria a própria negação do Eu puro. "O Eu", diz Fichte, "não se pode colocar como limitado, sem, em conseqüência, transcender a limitação, afastando-se dela". E ainda: "O Eu produz a atividade real como limitada, e a ideal como ilimitada" [19].

Assim, a atividade do Eu puro só pode subsistir desde que se proponha sempre, continuamente, novos problemas, novos obstáculos. Obstáculos renovadamente propostos pela atividade pré-consciente, e que tendem, todos, a ser descartados, vencidos, a fim de que o homem possa, *ad infinitum*, tentar coincidir com à aspiração, o ideal puro da plenitude moral.

Até aqui ocupamo-nos da dialética do Eu. Vimos como Fichte pretende resolver a antinomia entre o Eu e o Não-eu através da atividade moral. Resolvido esse problema, topa Fichte com outras dificuldades, importantes para uma boa compreensão do movimento romântico. É possível reduzir integralmente, segundo o filósofo, a esfera do Não-eu ao Eu puro. Mas, e as outras consciências? É possível negar realidade extramental ao corpo do outro, mas não faz sen-

17. In *Die Bestimmung des Menschen*, III, *Glaube*.

18. *Ibid*.
19. In *Grundriss des Eigentuemlichen der Wissenschaftslehre*, Leipzig, F. Meiner Verlag, 1907, p. 34.

tido reduzir as outras consciências individuais à minha consciência individual. Não se pode confinar todo espiritual ao meu espírito. E surgem assim dois problemas fundamentais para o nosso filósofo: o primeiro é o da intersubjetividade, o da intercomunicação das consciências; e o segundo é o problema do Absoluto, de Deus. Duas palavras ainda sobre esses tópicos.

À medida que Fichte desdobra o seu pensamento, acentua-se a sua preocupação com os problemas morais, terminando por construir uma teoria dos costumes e uma filosofia do direito, problemas que não nos interessam aqui. O eu individual passa, e sempre mais, a ser o eixo de suas preocupações. E o primeiro passo que dá é o de afirmar a realidade do outro, do tu. A consciência do eu individual, pessoal, implica a afirmação da consciência do outro, do eu alheio. A pluralidade dos seres espirituais apresenta-se a cada consciência como realidade, com uma autencidade da qual não é possível duvidar; Fichte fala, então, em um reino dos espíritos, colocando-se, ao menos aparentemente, nas antípodas de uma posição solipsista. A consciência individual abre-se para a comunidade dos espíritos, estruturando-se uma espécie de reino de seres racionais, um conjunto moral de inteligências livres conjugadas por leis morais, pelas exigências da liberdade, e, em última instância, como veremos, pela presença do Absoluto.

O fim último do mundo de minhas representações consiste em servir de obstáculo ao exercício da liberdade. Mas o fim último da consciência do outro não está na minha consciência; muito mais, cada consciência é o seu próprio fim. Daí a singularidade do problema da comunicação das consciências, que se constitui num comércio espiritual, suscitando todos os problemas próprios da ética. Fichte foi o primeiro filósofo a ocupar-se com o problema da intersubjetividade, da possibilidade de comunicação entre consciências. Trata-se do problema da relação que se estabelece de um espírito com outro espírito, de uma liberdade com outra liberdade. E no entender de Fichte, minha liberdade não é limitadora da liberdade do outro; e o outro não é algo que me afete como uma coisa, que me determine desde fora. Todo problema da relação entre liberdade é sempre um problema de interioridades e nunca de exterioridades. O outro me incita desde dentro, desde minha interioridade, e não há, propriamente, um afetar desde fora, como uma coisa. A liberdade do outro não me toca como se fosse algo de puramente exterior a mim, mas é uma incitação interna, uma solicitação ao diálogo, um interrogar a minha espontaneidade a fim de que possa responder livremente. O eu individual, portanto, não é uma realidade isolada, e sim um diálogo que se encontra perfeitamente em casa dentro da comunidade de espíritos.

Essa comunidade de espíritos não se instaura simplesmente ao acaso do encontro. Bem ao contrário, Fichte exige para ela uma fundamentação última, metafísica. Caracterizamos anteriormente o Eu puro como uma realidade a-histórica e supra-individual. E assim como a consciência pura supra-individual é o fundamento último da consciência empírica e individual, assim também a Liberdade pura é o fundamento da liberdade individual: o Eu é liberdade pura, absoluta. E por isso a Liberdade se escreve com maiúscula, é una. Mas a Liberdade una como que se parte, se pluraliza, se derrama na liberdade de cada um, nas consciências individuais. Por essa razão, a consciência individual não implica substância, por isso que é a manifestação do Eu puro, de algo que lhe é superior, da Vida infinita, de uma Liberdade absoluta, total, que é próprio do Eu. A minha consciência individual se comunica, então, com outra consciência através daquilo que uma e outra têm em comum, ou seja, da Liberdade una, do Espírito puro, que estabelece um parentesco entre todas as consciências e liberdades individuais. Com outras palavras, os homens têm em comum o divino que os habita. E a partir desse divino, do espiritual absoluto, é que os homens podem co-

municar-se. A Liberdade absoluta como que circunda e sustenta todos os seres livres, todas as liberdades das consciências empíricas e individuais, constituindo, assim, o reino dos espíritos. No fundo, pois, da consciência individual há algo de absoluto, há uma presença eterna, uma Liberdade total e infinita, que é o Eu puro. E não se pode dizer que a Liberdade una, o reino dos espíritos e as consciências individuais constituam realidades independentes: não há aí distinção real, mas um único todo, uma realidade indivisa. Por isso mesmo, o idealismo de Fichte é panteísta. Deus vive num contínuo *fieri*, é dinamismo, atividade absoluta, e essa atividade reflete-se na criação; Deus é eternamente criador, sempre criou e sempre criará. Melhor ainda, Deus é o lugar dos espíritos, e Fichte defende assim um panteísmo dos espíritos.

Em uma fase ulterior de seu pensamento, Fichte tende a abandonar o panteísmo e a acentuar sempre mais a distinção entre o Deus absoluto e o mundo criado. Mas essa evolução do sistema já não nos interessa, por não ter exercido influência sobre a escola romântica.

VII. Fichte e o grupo romântico

Em 1797 o movimento romântico começa a tomar forma. Organiza-se um grupo liderado pelos irmãos Schlegel, ao qual se unem logo Novalis, Tieck, Schleiermacher, Schelling e outros mais. O grupo encontra sua unidade sobretudo no entusiasmo comum pela *Teoria da Ciência,* publicada três anos antes. Partem da filosofia de Fichte, e o pensamento de todos os representantes da primeira etapa do movimento romântico, em grau maior ou menor, só pode ser compreendido a partir da *Teoria da Ciência.* Estabelece-se um diálogo fecundo, que levará, é verdade, a um gradativo afastamento de Fichte e a uma maior autonomia do pensamento romântico. Mas no início, o que importa salientar é a adesão quase irrestrita a Fichte. Já em 1795 escrevia Friedrich Schlegel, em carta, a seu irmão Wilhelm: "Fichte é o maior metafísico contemporâneo". E acrescentava incisivo: "Ele é aquele por quem suspirava em vão Hamlet. Cada traço de sua vida pública parece dizer: eis aí um homem!" [20]. Segundo Schlegel, Fichte teria deixado para trás Kant, Spinoza — tão valorizado na Alemanha desta época, devido, sobretudo, a Goethe — e o próprio Rousseau.

O que entusiasmou tanto os românticos por Fichte?

Uma das categorias básicas, fundamentais, que permitem compreender o Romantismo é a da unidade. Podemos mesmo dizer que todo o o movimento se desdobra sob o signo da unidade. Aliás, a exigência de unidade, longe de ser propriedade exclusiva dos românticos, caracteriza de modo peculiar toda a época. Nós a encontramos, por exemplo, na Revolução Francesa com suas aspirações por um Estado racional e uno, fundado na igualdade e na liberdade, sem diferenças de classe; um Estado que instituiria uma religião exclusiva: a religião da Razão — um ideal político de unidade que vai tentar estender-se, com Napoleão e seu sonho de um Império europeu, por todo o Continente. A sede de unidade existia também, e com muita força, na Alemanha, o que permite compreender a simpatia de Goethe, de Hegel e de tantos românticos por Napoleão.

Na França, a exigência de unidade tendeu a realizar-se, predominantemente, em um sentido político. Na Alemanha, ao contrário, essa mesma exigência impor-se-á no campo da cultura, manifestar-se-á na filosofia, na ciência, na arte, na poesia: em todos os aspectos da cultura busca-se sempre a fusão numa unidade superior; persegue-se, portanto, uma concepção una da realidade. Todo conhecimento deveria ser explicado a partir de um princípio básico, toda cultura a partir de uma raiz fundamental. Precisamente esta é a tarefa da filosofia pós-kantiana

20. Cit. por RUDOLF HAYM, *Die Romantische Schule,* Berlim, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1948, v. I, p. 345, nota 162.

e de todo o pensamento filosófico da época. Isto motiva a filosofia do maior pensador romântico, Schelling; isto explica o respeito dos românticos pelo monismo de um Spinoza, e justifica, sobretudo, a importância de Fichte para o Romantismo.

Na *Teoria da Ciência,* o que mais apaixonou os românticos foi a explicação de toda a realidade a partir de um princípio único, fazendo-os aderir mesmo ao idealismo exacerbado a que conduzia o sistema de Fichte. Os dualismos kantianos pareciam definitivamente superados; Fichte tivera a audácia de reabilitar a intuição intelectual contra as duas fontes do conhecimento, de reduzir o mundo extramental à subjetividade, o Não-eu ao Eu, rompendo, assim, não só com o quebra-cabeça do dualismo fenômeno-númeno, mas principalmente com a oposição irredutível entre o sensível e o espiritual. E este Eu se apresenta com traços simpáticos aos românticos em muitos de seus aspectos: um Eu dotado de enorme força criativa, a ponto de fazer do mundo exterior um derivado da imaginação produtora do homem; um Eu, no mais, que vence resistências, obstáculos por ele mesmo produzidos, em sua marcha para o infinito definitivamente distante — uma marcha, contudo, redentora do homem.

O conflito entre a limitação do real e a infinitude do ideal é constitutivo do movimento romântico e permite compreender o sentido da exigência de unidade. Estrutura, podemos dizer, a polaridade dentro da qual se movimenta a alma romântica, a fonte que a alimenta. A reconquista da unidade, do infinito sempre distante, determina a nostalgia romântica. Por isso mesmo, a nostalgia não é, como pretendem certos autores, um fenômeno primeiro do Romantismo. Primeiro, é o sentido do infinito, do absoluto interior à alma humana condenada à sua finitude, e que se extravasa no romântico sob forma de nostalgia, de *Schnsucht.*

Por isso, o eu, a subjetividade, não pode ser compreendido meramente como uma realidade psicológica. É verdade que, no primeiro momento do Romantismo, houve uma tendência muito forte em colocar a tônica na subjetividade, de modo a excluir o resto. Assim Novalis, quando diz:

> Para o interior vai o misterioso caminho. Em nós, ou em nenhum lugar, está a eternidade com os seus mundos, o passado e o futuro. O mundo exterior é o mundo das sombras. Lança suas sombras no reino da luz [21].

Mas esse subjetivismo tende a ser transcendido através de um alargamento sempre maior do eu, dando-lhe uma dimensão metafísica que o confunde com o Universo e, em última análise, com o Absoluto. O próprio Novalis dirá mais tarde: "A alma deve tornar-se espírito — o corpo deve tornar-se mundo. O mundo ainda não está terminado — nem o Espírito do mundo" [22]. Para Schleiermacher, a "natureza humana é algo de infinito e indeterminado" [23], e toda tentativa para reduzi-la ao particular e finito leva à sua falsificação. Só a relação com o Absoluto permite dar ao eu toda a sua dimensão.

> A onipresença — escreve Carolina Schlegel — eis a divindade — e não crês que devemos, algum dia, tornar-nos onipresentes, todos uns nos outros, sem contudo sermos unidade? Pois unos não nos devemos tornar, porque então o esforço para atingirmos a unidade cessaria [24].

E conclui F. Schlegel que "só na nostalgia encontramos repouso" [25]. Mas vejamos, aos poucos, como estes temas são desenvolvidos pelos românticos.

VIII. F. Schlegel

Comecemos com Friedrich Schlegel, de quem melhor se poderia dizer ter sido o iniciador do movimento romântico. Qual sua atitude frente à Teoria da Ciência?

21. In *Bluetenstaub*, 1798.
22. In *Die Enzyklopaedie*, fragm. 509.
23. Carta a E. v. Willich, de 11-8-1801.
24. Carta a Schelling, de dezembro de 1800.
25. In *Lucinde*, 1799.

Havia um problema, central para os românticos, ao qual Fichte ainda não dera atenção: a arte. Somente mais tarde, por incitação e em resposta às teorias românticas, Fichte se ocupará — escassamente — do tema. F. Schlegel encontra na Teoria da Ciência a possibilidade de uma fundamentação para a sua teoria da arte, e com ela pretende levar o monismo fichtiano ainda mais longe.

Fichte afirmara um Eu que é liberdade infinita, pura, absoluta. Mas a consciência humana subsiste como o lugar da oposição entre o Eu e o Não-eu. Conseqüentemente, se a consciência permanece um foco de oposição entre o real e o ideal, o triunfo definitivo da liberdade se faz impossível, porque ela nunca pode realizar-se plenamente; o ideal se limita ao plano da aspiração moral. O homem deverá viver sempre, segundo Fichte, dentro da dimensão do dever-ser, vigorando eternamente a dilaceração entre o finito e o infinito. E a filosofia não poderia vencer esse último dualismo.

Schlegel avança um passo. Concorda com Fichte, quando este afirma que a realização plena do ideal da liberdade não é possível. Mas, acrescenta ele, não é possível para a filosofia. E o que a filosofia não pode, visto que ela é abstrata, torna-se exeqüível para a arte. Se a filosofia não consegue concretizar o ideal da liberdade, a arte pode ao menos indicar um caminho que leve a tal concretização. De onde vem esse poder da arte? Na criação artística, o homem serve-se do sensível para dominá-lo e, através desse domínio, o Não-eu, o mundo sensível, como que se espiritualiza, se idealiza. Através da idealização que é a obra de arte, estabelece-se a unidade entre o real e o ideal. Assim, a unidade presente de modo abstrato na teoria de Fichte torna-se concreta na estética de Schlegel. Na arte, o homem aceita o mundo sensível, mas transfigurado por um sentido que lhe foi emprestado pelo espírito. Essa idéia, aliás, não é completamente nova, pois já Schiller, em diversos de seus ensaios, havia-se ocupado do tema e pela obra de arte tentara superar o dualismo kantiano entre o mundo ideal, da moralidade, e o mundo real, sensível.

Mas a grande influência sofrida por Schlegel veio de Goethe e sua idéia de que o artista, unindo o ideal e o real, a razão e o instinto, realizaria uma síntese superior. E, segundo Goethe, se o artista tem tal poder, é porque sua intuição pode atingir o fundo último da natureza, a idéia divina que existe nela — uma concepção inspirada ao poeta por Spinoza: ver Deus na natureza e a natureza em Deus.

Com esta tese, o artista adquire uma eminência ímpar dentro da hierarquia social. Já para Schiller, como para a quase totalidade dos estetas alemães, a arte se apresenta com uma missão pedagógica, redentora do homem, de suma importância. Schlegel retoma o tema, mas alicerça-o em Fichte. Sabemos que para Fichte, no fundo de toda consciência individual, mora o supra-individual, coincidente com o Absoluto. Os românticos aproveitam essa idéia e pregam a possibilidade da mediação, da atividade mediadora entre os homens. Daí a apologia que faziam da vida comunitária e o elogio da amizade. A mediação recíproca entre os homens só pode enriquecer a experiência individual e tende sempre a pôr em contato o divino que há nos homens. Visto que cada um traz em si o divino, que Deus habita o homem, fundamenta-se a possibilidade de cada indivíduo poder ser um mediador para todos os outros homens. E o mediador por excelência, segundo Schlegel, é justamente o artista e, de modo especial, o poeta; transfigurando o sensível, é ele quem pode, o mais concretamente, realizar a tarefa de mediação, e de modo mais radical. Por isso o artista, o poeta, torna-se uma espécie de sacerdote para os homens, pois é ele quem melhor consegue comunicar o finito com o infinito. O artista genial é quem melhor realiza o absoluto que traz em si e melhor comunica-o aos outros.

Para Schlegel, filosofia e arte estão estreitamente ligadas, são aspectos que se supõem, e ele inaugura com essa idéia uma das convicções mais

arraigadas e características de toda a escola romântica. O que a filosofia revela abstratamente a arte realiza, tornando concreta a filosofia. A poesia seria o idealismo concretizado; seria um idealismo, poderíamos dizer, convertido em realismo. Mas a exigência de unidade leva Schlegel ainda mais longe. Além de unir a filosofia e a arte, pretende integrar nessa unidade também a religião e a moral: filosofia, arte, moral e religião devem constituir um todo único. A moral está para a religião assim como a arte está para a filosofia; a moral seria o aspecto prático da religião, seria a religião aplicada ao comportamento humano. Assim como a moral se torna impensável sem a religião, esta se torna cega sem a moral. Mais: a moral desligada da religião explica o pecado, torna-se o princípio do inumano, do monstruoso, a fonte do mal. A sanidade da moral depende, assim, de sua inspiração religiosa.

Mas também a filosofia e a poesia só podem ser compreendidas, segundo Schlegel, a partir da religião, pois nesta encontramos a expressão última da relação do homem com o infinito. A intuição mais original do divino é a religiosa. Se está unida com a arte, é porque esta sensibiliza o elemento religioso, a fé; e a filosofia, por sua vez, clarifica a religião e evita que ela se transforme em mera superstição. A religião torna-se, portanto, como que um elemento invisível, uma presença que dá vida e invade a moral, a poesia e a filosofia. Todos os aspectos da cultura terminam por se supor, e essa rede, que se estrutura com profunda unidade, tende a realizar o Eu infinito, a Liberdade absoluta. Assim, o que para Fichte é um ideal, e apenas um ideal, Schlegel busca realizar, tornar concreto, sempre fiel, é evidente, à perspectiva idealista instaurada por seu mestre.

Destas idéias se depreende a enorme importância da religião para a mentalidade romântica. "A filosofia é obrigada a reconhecer que ela só pode começar e terminar pela religião", escreve Schlegel. E ainda:

> A poesia, em sua aspiração de infinito, em seu desprezo pela utilidade, tem a mesma finalidade e as mesmas repugnâncias que a religião[26].

Sem dúvida, há um rasgo esteticista no Romantismo. Mas a tendência em querer resolver tudo pela arte está fundamentada no espírito religioso característico do romântico. Porque, de fato estas idéias constituem, com alguma reserva, o lastro comum do pensamento romântico. E por isso, é de extrema importância aproximarmo-nos da sua concepção religiosa, o que pode ser feito, em um primeiro momento, através de Schleiermacher.

IX. Schleiermacher e o Espírito Romântico

Schleiermacher acompanhou o movimento romântico desde a sua primeira hora, tendo sido mesmo um dos amigos mais íntimos dos irmãos Schlegel. A preocupação fundamental de Schleiermacher está precisamente no problema da religião. Contudo, em seu desenvolvimento intelectual, não acompanhará até o fim a evolução da escola romântica, tornando-se com o tempo um caso isolado, pois os seus colegas vão tender sempre mais a concretizar uma certa atitude religiosa em uma determinada religião, muito próxima do catolicismo, e Schleiermacher permanecerá sempre refratário a tais tendências. E isso a tal ponto que, quem procurar em sua obra *Discursos sobre a Religião* uma filosofia da religião, decepcionar-se-á. Encontrará, isso sim, um sugestivo estudo sobre a atitude religiosa, pois Schleiermacher tende a reduzir todo o problema da religião à psicologia religiosa. Mas se sua filosofia só nos permite acompanhar em parte o desenvolvimento do problema religioso no Romantismo, nos faz ver, bem fundo, a atitude subjetiva do romântico. É sobretudo por essa razão que Schleiermacher nos interessa aqui.

Iniciado em Kant e depois em Spinoza, coube finalmente a F. Schlegel revelar Fichte para

26. In J. Minor, *Fr. Schlegel, seine prossaschen Jugendschriften*, p. 42.

Schleiermacher. O que mais o impressionou em Fichte foi sua afirmação de Deus como ideal moral do homem e da humanidade — do reino dos espíritos. Isso Schleiermacher aceita: parte mesmo dessa idéia. Mas já nesse ponto de partida corrige Fichte. Não adota a concepção do Eu entendido como Razão suprema; opõe-se não somente a essa concepção, mas a toda e qualquer forma de racionalismo. A união com o Absoluto, que perseguem Spinoza e Fichte, também é perseguida por Schleiermacher, mas este recusa a possibilidade de compreender essa união através de métodos racionais e discursivos; repugna-lhe até mesmo a simples colaboração de tais métodos. O caminho não pode estar na Teoria da Ciência, como pretende Fichte.

Obediente à sua influência mais forte — o pietismo, no qual foi educado —, o método, para Schleiermacher, não poderia ser lógico, racional, e sim o sentimento, o coração. E o nosso filósofo, acompanhado por todos os românticos, nega o *cogito ergo sum,* e diz: "sinto, logo sou", A vida dos sentimentos é tudo, é a única porta para a salvação do homem.

"Sinto, logo sou." Mas sinto o quê? O Universo, responde Schleiermacher. Sinto-me dependente do Universo: "Ser religioso é apreender intuitivamente o Universo" [27]. Isso pode parecer estranho se se atentar ao título de sua obra. Seu problema não é Deus, nem a filosofia da religião, e sim a vida religiosa; e a sua tendência é destituir desta o seu correlato, Deus. O que o filósofo constata na vida religiosa é um forte sentimento de dependência do todo, que batiza, vagamente, de Universo. Na vida religiosa, portanto, o homem não se sente subordinado especificamente a Deus, mas como que naufraga no sentimento de dependência que lhe é revelado por sua subjetividade e que esgota toda vida religiosa. Devido a esse descanso do correlato objetivo da religião torna-se possível afirmar: "Tantos homens, tantas religiões" [28]. Schleiermacher foi talvez, na história do cristianismo, quem mais individualizou e interiorizou a religião. Razão tem por isso Max Scheler quando o acusa de não ter feito mais que uma "teologia do sentimento" [29].

Mas é precisamente essa teologia do sentimento que nos interessa para bem compreendermos o Romantismo. Não é justo asseverar que os românticos desprezavam a razão: no máximo, a menosprezavam; o descaso completo à razão é incompatível com o seu sentido de totalidade, de integração harmonizadora. Mas, sem dúvida, o sentimento ocupa um lugar privilegiado na postura romântica. A obsessão do romântico é sempre o absoluto, a totalidade. E por isso o sentimento romântico adquire uma coloração religiosa que lhe é própria, e que se traduz, em sua forma mais típica, na nostalgia, quer dizer, na impossibilidade de integrar-se plenamente no Absoluto. Entrega-se, então, a um sentimento vagamente religioso e procura penetrar e compreender o que Schleiermacher chama de Universo.

> Toda a atividade propriamente dita deve e pode ser moral, mas os sentimentos religiosos devem acompanhar todas as ações dos homens como uma santa música: o homem deve fazer tudo com religião, nada por religião [30].

Os românticos comprazem-se em sua insatisfação; podemos dizer que a satisfação consiste em permanecer insatisfeito e, portanto, nostálgico, eternamente saudoso. "Eu não sou daqui", diz Novalis em um de seus poemas conhecidos.

A atitude básica do romântico é sentimental e religiosa. Diz F. Schlegel:

> A religião não é apenas uma parte da cultura interior, um elemento da natureza humana, mas o centro de todo o resto, o que há de primeiro e de supremo, o absolutamente original [31] (...), a relação do homem com o infinito [32] (...), a intuição ou a revelação do Universo que não se pode nem explicar, nem reduzir a conceitos, (...) o que tão bem compreendeu Spinoza e o que hoje nos mostram os *Discursos sobre a Religião* [33].

27. In *Reden ueber die Religion,* segundo discurso.
28. Cit. por F. J. von Rintelen, *Der Rang des Geistes — Goethes Weltverstaendnis,* Tuebingen, M. Niemeyer Verlag, 1955, p. 321.
29. In *Vom Ewigen im Menschen,* Berna, Francke Verlag, 1954, p. 283.
30. In *Reden ueber die Religion,* segundo discurso.
31. In J. Minor, *Op. cit.,* p. 14.
32. *Ibid.,* p. 81.
33. *Ibid.,* p. 150.

Buscam assim os românticos uma comunhão o mais original possível com o Todo. E isso só pode ser alcançado pelo sentimento religioso. A razão como que quebra, pluraliza, individualiza a realidade, impedindo a unidade. Novalis resume a posição romântica quando escreve: "O pensamento é apenas o sonho do sentir, é um sentir entorpecido" [34].

X. Natureza e Ciência

Schleiermacher, dissemos, permite compreender a atitude do romântico em face da realidade. Mas — e isto faz de Schleiermacher um caso à parte — os românticos não se reduzem ao estudo da subjetividade: buscam o Todo. O itinerário para atingi-lo, e cujo sentido nos é revelado pela nostalgia, processa-se através de dois caminhos básicos: a natureza e o Absoluto. São caminhos que, como veremos, terminam por confundir-se. Deixemos por ora o problema do Absoluto, e ocupemo-nos da natureza.

Como interpretavam os românticos a natureza?

Novalis afirma, em um de seus fragmentos, que "a natureza é eterna (. . .) e sustenta-se por si própria". "O homem", acrescenta, "não fala sozinho — também o Universo fala — tudo fala — idiomas infinitos" [35]. E anuncia ainda uma física futura, deveria ser elaborada; "Goethe deveria ser o sacerdote desta nova física" [36].

Mas existe uma ciência romântica ou, ao menos, uma tentativa de ciência? A resposta deve ser afirmativa. O Romantismo opõe-se, em qualquer plano, à interpretação racionalista da realidade, não só na filosofia, na religião, na arte e na moral, mas também na ciência. Nesse ponto, mais uma vez, seguem os passos de Goethe. Este se opusera a Newton, recusando-se a aceitar sua tradução friamente matemática da natureza; acusava de pobre uma ciência que não vê na cor, por exemplo, senão intensidade maior ou menor de vibrações matematicamente mensuráveis — e Goethe pretendia uma ciência do qualitativo, divorciada da instrumentalização matemática. Sua perspectiva, mais do que científica, é a do artista, a do pintor. Mas, o que é mais importante, essa perspectiva esconde uma determinada visão da natureza: com ela, Goethe opunha-se a toda e qualquer tendência mencanicista e defendia uma concepção organicista da natureza, considerando-a como um grande animal vivo, um organismo que jamais poderia ser traduzido matematicamente, a não ser pela sua desfiguração [37].

Foi desta concepção da natureza considerada como um organismo vivo que partiram os românticos. Mas o autor do *Fausto* aproximava-se da natureza com o que chamava de "a verdade dos cinco sentidos", reveladora da presença do Absoluto no mundo exterior. E dos sentidos, o privilegiado era o da vista, por ser o que melhor conseguia satisfazer as exigências plásticas do poeta, o seu amor à riqueza e à metamorfose de formas da natureza. Os românticos também falam em visão, mas já não sensitiva. Para eles, o que conta é a visão interior, um captar a realidade dentro de uma atitude quase de visionário. Diz certo autor, comparando André Gide com Rilke, que aquele, quando se interessava por um objeto, olhava-o quase que com cobiça, procurava devassá-lo, apreender-lhe todos os aspectos; tinha-se a impressão de que iria sacar uma lente do bolso para melhor poder observar. Rilke. ao contrário, para ver um objeto, fechava os olhos. Esse paralelo traduz também a divergência de perspectivas entre Goethe e os românticos ao se aproximarem da natureza.

Não só Goethe, mas o próprio desenvolvimento da ciência da época influenciou profundamente os românticos. A descoberta do oxigênio, por Priestley, por exemplo, veio abrir todo um mundo de novas esperanças; o oxigênio, prin-

34. F. J. von Rintelen, *Op. cit.*, p. 320.
35. *Neue Fragmento,* fragm. 371.
36. *Ibid.*, fragm. 369.

37. Esta concepção organicista da natureza foi inaugurada por Herder.

cípio de combustão por um lado e, por outro, essencial a toda vida, passou a ser considerado como sendo o elemento básico que permitiria a união do inorgânico com o orgânico. Mas muito mais importantes foram as descobertas de Galvani e Volta. Os membros mortos de uma rã, quando colocados em contato com um aparelho elétrico, reagem como se dotados de vida. E a imaginação romântica viu nisso uma espécie de vitalização do mundo morto; pretendiam estender essa idéia a todo o reino inorgânico, graças às experimentações magnéticas (e suas conseqüências terapêuticas, com Mesmer), em voga na época. Estas idéias tiveram uma profunda repercussão na Alemanha e foram desenvolvidas sobretudo por Ritter, cientista romântico.

Ritter iniciou no galvanismo o seu jovem amigo Novalis, que mais tarde iria construir, inspirado nestas teorias, o seu idealismo mágico. Um outro cientista, Werner, geólogo e mineralogista, professor de Novalis em Freiberg, ensinava que

> Deveria existir uma relação profunda, ainda que pouco aparente, uma analogia secreta, entre a ciência gramatical do verbo — essa mineralogia da linguagem — e a estrutura interna da natureza [38].

O que interessava aos românticos era estabelecer, também no domínio da natureza, uma unidade fundamental. A idéia da natureza dividida em dois reinos separados, o orgânico e o inorgânico, parecia-lhes algo definitivamente caduco; a natureza toda deveria ser compreendida como um único organismo vivo, e caberia à ciência o conhecimento da história desse organismo.

É evidente que, se se julgarem as pretensões da ciência romântica a partir da física "oficial" instaurada por Newton, tudo isso pode parecer um tanto ridículo, a ponto de nem se dever usar a palavra ciência. Mas o inconformismo com uma aproximação fria, matemática, da natureza era uma idéia extremamente freqüente na época e que, sem dúvida, exerceu uma influência positiva inclusive no progresso da ciência.

38. Béguin, Albert. *Op. cit.*, p. 91.

Em última análise, os românticos queriam substituir a matemática — não como tal, mas como instrumento da ciência — pela visão poética. De fato, a reação veio, não tanto dos cientistas, mas principalmente dos poetas, e isso não só na Alemanha — pense-se em William Blake, por exemplo. Já para Goethe, a interpretação da natureza deveria obedecer ao consórcio da ciência com a poesia: a visão poética e o trabalho científico deveriam coincidir, formando uma única idéia. E F. Schlegel afirma: "Se queres penetrar nas profundidades da física, inicia-te nos mistérios da poesia" [39]. Porque só a intuição poética pode captar o sentido da natureza, e sem essa intuição toda a pesquisa científica tornar-se-ia vã, por carecer de uma fundamentação justificadora.

Assim, a preocupação com a ciência e com a natureza é uma das constantes do Romantismo. Mas tal preocupação, para ser bem entendida, não pode ser considerada simplesmente como um capítulo independente: não existe isso para os românticos.

Devemos procurar saber qual o sentido da natureza na concepção romântica. E poderemos sabê-lo através de Schelling, o maior pensador do movimento e que fez da natureza um de seus problemas básicos.

XI. A Filosofia de Schelling

F. W. J. von Schelling revelou, aos 20 anos de idade, a maior influência que sofreu, ao publicar um livro intitulado *Do Eu como Princípio da Filosofia*. Então, não só se considera discípulo de Fichte, como este reconhece em Schelling o mais promissor de seus seguidores; essa fidelidade — recíproca — durará cerca de três anos. Em Jena, onde havia sido nomeado professor universitário por intercessão de Goethe, introduz-se, em 1797, no círculo romântico liderado pelos Schlegel. Em pouco tempo tornou-se o pensador oficial do grupo, e seus livros passaram a expres-

39. In J. Minor, *Op. cit.*, p. 99.

sar toda a problemática do Romantismo; todos os problemas filosóficos da escola foram por ele ventilados [40]. Suas obras mais geniais são as da juventude e, caso curioso, após os trinta anos de idade, seu pensamento começa a empobrecer-se gradativamente, passa a repetir, corrigir e desenvolver suas primeiras idéias, entrando em uma longa velhice que se prolongará até quase os oitenta anos. Fixemo-nos, sobretudo, em sua obra de juventude, mais acentuadamente romântica e na qual a escola encontrou a sua bandeira filosófica, sua doutrina oficial, conforme declaração formal de A. G. Schlegel, em 1801, quando pronunciava seu curso sobre a literatura e as belas-artes.

Conhecedor profundo de Spinoza, Kant e Goethe, aos poucos Schelling toma consciência das deficiências do sistema de Fichte. A seus olhos, a *Teoria da Ciência* apresenta uma lacuna gravíssima: não existe nela filosofia da natureza. A natureza é reduzida a uma espécie de epifenômeno, completamente subordinado à problemática moral do indivíduo e mero fruto da imaginação criadora. Schelling, já iniciado na ciência da época, aguçado por Goethe, desperta para o problema da natureza e passa a acusar a seu mestre Fichte de ignorar a ciência, no que, sem dúvida, tinha razão. Tentará, então, unir Fichte e Goethe, conciliar a filosofia do Eu transcendental com o problema da natureza.

Como Fichte, também Schelling parte do problema do incondicionado, de um primeiro princípio metafísico que explique toda a realidade.

> A filosofia — escreve — deve partir do Incondicionado. A questão que se coloca é de saber onde reside este Incondicionado: no Eu ou no Não-eu? Respondendo-se a esta questão, responde-se a tudo. Para mim o princípio supremo de toda a filosofia é constituído pelo Eu absoluto, isto é, pelo Eu enquanto Eu puro, ainda não condicionado pelos objetos e na posse de sua plena liberdade. A liberdade é o alfa e o ômega de toda a filosofia [41].

Estas linhas poderiam ter sido escritas por Fichte. Se se quiser partir do Incondicionado absoluto, o único caminho é o do sujeito, pois só de um sujeito se pode dizer que seja absoluto. Para Schelling, há contradição em falar em objeto absoluto, porque o objeto é sempre e inevitavelmente algo de condicionado, um posto que supõe aquele que põe, o sujeito. Todo objeto pressupõe um sujeito que o explica e condiciona. O Incondicionado, assim, só pode ser um sujeito, e um sujeito absoluto, que justifique não só todo objeto, mas também o sujeito relativo.

Também para Schelling o sujeito absoluto deve ser interpretado dentro de uma perspectiva voluntarista. Só o sujeito pode colocar o objeto, criando não apenas aquilo que não é ele próprio, o Não-eu, mas também a si: ele é a origem de si mesmo, atividade pura, obrar absoluto, perfeito, raiz de sua própria raiz. "O espírito só é porque quer." "O espírito é um querer originário. E esse querer deve ser tão infinito como ele próprio" [41]. E então conclui Schelling: sendo vontade absoluta e total, o primeiro princípio é irracionalidade absoluta e total. Em decorrência, sendo Deus irracionalidade, não pode ser alcançado racionalmente, pelo discurso lógico ou pela reflexão filosófica, pois, pretende Schelling, a análise racional não nos pode fazer compreender o que é vontade pura, absoluta e infinita.

A razão é o próprio da finitude, da multiplicidade, da cisão entre sujeito e objeto.

> A filosofia atribui à reflexão um valor *negativo*. Ela parte desta separação inicial para unir novamente pela liberdade o que, no espírito humano, estava unido primitivamente e necessariamente, isto é, para pôr fim à separação [43].

40. O mesmo pode ser dito de Hegel, cuja doutrina é inconcebível sem o Romantismo. Deixamos de abordá-lo no presente ensaio, porque participou escassamente do movimento quando este estava em seus anos de apogeu. De fato, a sua primeira obra importante, a *Fenomenologia do Espírito*, apareceu apenas em 1807, e nela, mais do que pactuar com o Romantismo, Hegel lhe faz a crítica e refere-se aos seus adeptos até com ironia. O pensamento de Hegel deve ser considerado o momento em que o Romantismo se supera a favor de um sistema plenamente racional. É bem verdade que seu sistma pode ser interpretado como o ápice do Romantismo, mas suas idéias não se coadunam facilmente com as concepções desenvolvidas pelo chamado grupo de Jena.

41. Schelling, F. W. *Essais*. Trad. S. Jankélévitch, Paris, ed. Aubier, 1946, p. 13.
42. Heimsoeth, H. *La Metafísica Moderna*. Madri, ed. Revista de Occidente, 1949, p. 170.
43. In *Essais*, p. 49.

Pela razão o homem afasta-se sempre mais da unidade e acentua a multiplicidade, a individualidade, o particular, destacando-se e opondo-se ao mundo. O sujeito absoluto, sendo vontade pura, põe o mundo; o sujeito relativo, maculado pela razão, se opõe ao mundo. Por isso o filósofo deve considerar a análise racional como mero meio, porque o pensamento discursivo fica sempre aquém do objeto da filosofia e não consegue atingir o princípio primeiro, fonte de toda realidade e de todo filosofar.

> A reflexão *pura e simples* é, pois, uma doença do espírito humano e, quando chega a apoderar-se de todo o homem, é uma doença que destrói no germe sua existência superior e aniquila em sua raiz a vida espiritual que tem por condição exclusiva a identidade [44].

A reflexão barra, portanto, o caminho que conduz ao Sujeito absoluto, sem o qual não pode haver vida espiritual autêntica.

Mas nesse caso, como alcançar o Absoluto? A única via de acesso é a intuição. E Schelling crê que, de fato, pela intuição intelectual o homem possa atingir o Absoluto, arrancar-se da multiplicidade, de tudo o que é condicionado, e penetrar na origem de todo autêntico saber filosófico.

De posse de um primeiro princípio metafísico, Schelling se opõe a Fichte em um ponto essencial, no qual reside a originalidade de sua filosofia. Para Fichte, o Eu absoluto pode ser inferido a partir de sua imanência ao seu finito. Isso possibilita o seu panteísmo espiritualista: o eu finito, a comunidade dos espírito e o Eu absoluto constituem uma única realidade. Assim, a reflexão transcendental, desligada do Não-eu, pode deduzir, por dentro de sua imanência espiritual, a existência do Eu absoluto.

Schelling recusa o plano espiritual no qual se coloca esse panteísmo e acusa-o de unilateral, por traduzir apenas um lado da realidade. Para ele, o princípio absoluto deve explicar não só o mundo dos espíritos, das consciências finitas, mas também, como diz, "a existência do Universo"; toda ordem dos seres finitos, tanto o mundo dos sujeitos como o dos objetos, deve ser explicada pelo Absoluto. Não é possível reduzir a esfera dos objetos à do sujeito, pois o dualismo sujeito-objeto supõe sempre um condicionamento recíproco, justificando-se um dos termos pelo outro, e sendo, conseqüentemente, um tão importante quanto o outro.

Para Fichte, explicitado o espírito, encerra-se a filosofia. Para Schelling, é preciso explicitar o espírito e a natureza, o que só é possível a partir do Sujeito absoluto; e se a filosofia do espírito de Fichte, que consegue explicar a subjetividade, é fundamentalmente correta, urge complementá-la com uma filosofia da natureza. Não basta saber apenas qual é a estrutura da subjetividade e elucidar tudo por suas exigências morais; é preciso perguntar também pela estrutura do mundo dos objetos, pela natureza, procurar saber qual é o ser da natureza, da qual o eu tem consciência e com a qual não se pode confundir. Não podemos fugir ao problema da natureza — anterior e condicionante da consciência —, impondo-se, por isso, uma "interpretação física do idealismo" [45].

> A filosofia — assevera — é a ciência do Absoluto, mas assim como o Absoluto, em sua eterna atividade, manifestar-se sob dois aspectos, o real e o ideal, assim também a filosofia, considerada do ponto de vista da forma, apresenta dois aspectos [46].

Schelling aponta o erro no qual facilmente incide o filósofo e que constitui a tentação perene de toda vida filosófica. Para ele, esse perigo consiste na tendência em considerar a consciência como um dado primeiro e original, como se ela fosse sua autogênese. O filósofo, perdido na contemplação especulativa, seria levado a ignorar o que Schelling chama de "pré-história da consciência", quer dizer, o mundo que circunda o homem e sem o qual nem teria sentido falar em consciência. Quem melhor pode escapar a essa tentação de considerar a consciência como realidade autônoma e auto-suficiente é o físico.

44. In *Essais*, p. 47.

45. In *Essais*, p. 18.
46. *Ibid.*, p. 96.

Só o físico escapa a esse erro. Por isso se pode dizer aos que duvidam da verdade filosófica porque não vão ao fundo das coisas: para encontrar a verdade, voltai à física [47].

Schelling prega, assim, o respeito à natureza, à nova física — mas não mais mecanicista, e sim organicista.

Devemos então perguntar: qual é a estrutura da natureza segundo o nosso filósofo? Quem lê as suas páginas, tão incisivas sobre a necessidade de uma volta à natureza e à tarefa de sua interpretação, poderia supor um realismo em Schelling. Contudo, o que ele termina por fazer é espiritualizar o mundo exterior dentro de uma perspectiva rigorosamente idealista. Tudo deve ser explicado a partir do Incondicionado, do Eu absoluto, tanto o reino dos espíritos como também a natureza. E o tratamento que Fichte deu ao domínio espiritual será transferido por Schelling ao mundo natural, desdobrando, ao lado do idealismo do espírito, um idealismo da natureza, caracterizando a ambos dentro da dimensão teleológica da aspiração do Absoluto.

A filosofia da natureza — afirma — não busca vencer o idealismo; só se opõe a ele na medida em que é relativo e não enquanto absoluto [48].

Como toda a natureza só pode ser compreendida a partir do espírito, ela não é mais do que devir do espírito: há nela a presença do Sujeito absoluto, do qual é uma manifestação e com o qual tende a coincidir plenamente; o Absoluto é a chave para elucidar a natureza. Aquilo que percebemos através de nossos sentidos apresenta-se como algo de material, mas a natureza considerada em sua unidade orgânica é vida real, é "espírito visível".

Há, portanto, uma base ideal na natureza, um princípio de atividade, de vida, que lhe é imanente. Nessa idealidade, o homem e a natureza como que se tocam, pois se trata de um fundo comum a ambos, razão pela qual pode o homem chegar a entender o mundo sensível e construir ciência. Não é o homem quem empresta ao mundo exterior a sua idealidade, mas esta lhe é própria, imanente, objetiva, e encontra a sua raiz no Absoluto.

Existem, portanto, para Schelling, duas esferas distintas, a do sujeito e a do objeto, embora ambas tenham uma fonte comum, da qual são manifestações distintas. Melhor: existe um sujeito-objeto subjetivo e dele se ocupa o idealismo do eu finito, do reino dos espíritos, e existe também um sujeito-objeto objetivo, quer dizer, um espírito presente no mundo sensível, e do qual se ocupa o idealismo da natureza.

Mas como compreender essa presença do espírito na natureza? Para isso Schelling introduz uma noção que é fundamental em sua doutrina, a do inconsciente. Essa noção já existe em Fichte, mas para ele o inconsciente se reduz à subjetividade do sujeito e coincide com a imaginação produtora. Schelling, ao contrário, empresta a este conceito um caráter objetivo, extramental: a própria natureza é dotada de um inconsciente, que coincide com o seu princípio ativo real.

A inteligência — escreve — é produtiva de duas maneiras: ou cega e inconscientemente, ou livre e com consciência [49].

Quer dizer, o Espírito absoluto que habita o homem torna-se, nele, consciência e liberdade; o mesmo Espírito também habita a natureza, mas nela permanece cego e em estado de inconsciência, sem liberdade. Assim, há duas modalidades de inteligência: no primeiro caso manifesta-se como consciência e no segundo permanece inconsciente; mas ambas derivam de uma raiz comum, o Absoluto, e ambas só podem ser elucidadas dentro de uma perspectiva teleológica.

A idéia de fim ocupa na filosofia de Schelling o lugar que desempenha a de causa na de Spinoza. A natureza só é compreensível se encarada como uma realidade que busca o seu fim, a sua perfeição; assim como o homem, por sua aspira-

47. *Ibid.*, p. 18.
48. *Ibid.*, p. 97.

49. Cit. por Heimsoeth, *Op. cit.*, p. 173.

ção moral, procura integrar-se no Absoluto, também a natureza, por caminhos outros, persegue o mesmo fim, e nisso reside o seu sentido. E essa teologia inconsciente explica a unidade da natureza compreendida como um todo de funções unas, como um processo único, dinâmico, de auto-organização. Para melhor explicar esse seu ponto de vista, Schelling reintroduz uma tese que havia feito fortuna na Renascença, a saber, de um espírito ou alma cósmica que informa a natureza, e acrescenta que se trata de uma "hipótese da física superior para explicar o organismo universal" [50].

A natureza só pode ser explicitada a partir da idéia de vida, de organicidade. Mas com isso Schelling não pretende negar o inorgânico, o morto, o que há de mecânico na natureza; o mundo inorgânico, entretanto, só pode adquirir sentido através daquilo que lhe é superior, e, em última análise, do Espírito. Assim como, para Fichte, o Não-eu é posto pelo Eu e o sentido do Não-eu está no Eu, para Schelling o mundo inorgânico é posto pela vida total que se organiza a si próprio. A idéia central da natureza, portanto, não é a de determinismo mecanicista, como pretende a física clássica e o racionalismo, e sim a de vida; fundamentalmente, nada há de definitivamente morto e estático no mundo exterior. Todo mecanismo constatável não existe por si mesmo, mas é meramente o "negativo do organismo universal". Os corpos mortos não passam de ensaios malogrados da natureza [51] em seu caminho para a Vida, para a alma cósmica. Todos os produtos da natureza são momento da atividade fundamental que governa a natureza.

Existe uma evolução da natureza, um processo dinâmico nela, um sentido progressivo que deve ser entendido como evolução de graus, de um grau inferior para outro superior. O superior procede do inferior e recolhe-o em si, integrando-o em uma nova totalidade, fundindo-o em uma unidade mais perfeita. A filosofia da natureza tem por objeto descrever essa evolução e dizer de sua gênese ou história. Mas trata-se aqui de uma história intemporal, de buscar o esquema último que obedece à natureza, à sua estrutura fundamental.

A mola impulsionadora da natureza e que esclarece o seu dinamismo progressivo é a força da Vida. Mais precisamente, a essência da natureza é constituída pelo antagonismo de forças que a impelem. Nesse ponto, Schelling lança mão da ciência da época e elege o ímã como símbolo de toda a evolução: são forças que atuam em dualismo antagônico e que permitem explicar todo fenômeno singular como uma síntese de elementos antitéticos. O exemplo mais elevado desse dualismo encontra-o na vida sexual, já que a polaridade dos sexos visa a superar com um novo indivíduo o seu dualismo, permitindo compreender o terceiro elemento como síntese da polaridade antitética.

A natureza deve ser compreendida, portanto, como luta contínua de forças opostas. Schelling afirma que "é *a priori* certo que na natureza inteira atuam princípios divididos em dois, realmente opostos" [52] e que todo dualismo tende a superar-se através de um novo indivíduo. Mas nenhum indivíduo é algo de definitivo, pois se o fosse romper-se-ia a evolução. Bem ao contrário, cada indivíduo é fonte de novos antagonismos e de novos indivíduos; cada indivíduo tende, assim, a superar-se e a constituir um novo grau na evolução da natureza. E o termo último de cada um não é tão-somente a sua vida particular e relativa, mas a Vida absoluta. O Absoluto é a meta final, o sentido de toda progressão, a origem à qual toda natureza busca integrar-se sem jamais consegui-lo. Isso implica dizer que toda atividade só se justifica em função do repouso absoluto. Os produtos individuais não são mais do que "ensaios malogrados de representar o Absoluto". O individual só pode ser considerado

50. *Ibid.*, p. 174.
51. *Ibid.*, p. 175.

52. *Ibid.*, p. 176.

5. ROMANTISMO E LINGÜISTICA

Sílvio Elia

Este trabalho foi editado pela primeira vez pela Divisão de Cultura do Instituto Estadual do Livro da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Sul. Resultou de uma conferência, pronunciada, a convite dessa mesma entidade, no Anfiteatro da então Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul, dentro do ciclo de palestras intitulado "Estudos sobre o Romantismo" e promovido pela Diretoria de Letras da referida Divisão.

Passaram-se, portanto, pouco mais de quinze anos desde essa primeira publicação. Recebo agora amável convite da Editora Perspectiva para uma reedição. Acedi pelos motivos que passo a expor.

Como se verá, a tese central do estudo, de que a Lingüística Histórica, tal como surgiu nos primórdios do século passado, foi um fruto do movimento romântico, não sofreu contestação. Ao contrário, os novos manuais de História da Lingüística, que recentemente vêm sendo publicados,

insistem nessa visão genética do fenômeno. Por isso pareceu-me de bom alvitre reforçar no texto a minha posição com novos elementos colhidos nas obras de tais autores. Foi o que fiz. Verifiquei também que, em duas ocasiões, aludi a problemas a que o decorrer do tempo conferiu notável atualidade. Um deles diz respeito à famosa *Gramática de Port-Royal,* hoje mais famosa ainda; o outro não menos bem sucedida afirmação de Saussure (já prenunciada por Humboldt) de que "a língua é uma forma, não uma substância". Algumas linhas sobre os motivos que trouxeram tais problemas à cogitação dos modernos lingüístas julguei-as oportunas. Como, porém, essas questões não interferem diretamente na tese apresentada, desenvolvi-as à parte e as acrescentei no final do volume, sob a forma de apêndices. Está, pois, assim definida a nova feição deste trabalho para os leitores de 1972. Ao número crescente dos jovens de todas as idades cada vez mais interessados em temas de Lingüística, que já foi proclamada a ciência piloto das ciências humanas, é que o entrego, confiante. Confiante e agradecido. Que continui a cumprir o seu modesto destino.

* * *

Foi o Romantismo o maior acontecimento espiritual do Ocidente nos tempos modernos. Vários autores já o têm assinalado: não se trata simplesmente de um movimento literário ou estético e sim da irrupção de uma nova tábua de valores que atingiu todos os domínios do pensamento humano, o artístico como o científico, não só o religioso.

"Para definir o Romantismo", diz Gonzague de Reynold "há noções que nunca se devem perder de vista" [1]:

> A primeira é que o Romantismo é um movimento muito mais vasto que uma simples revolução literária. Ele engloba as escolas românticas, mas as ultrapassa amplamente. Estende-se muito além, em todos os domínios. Não há, pois, somente um romantismo poético, literário, há um romantismo político, social, religioso. Encontra-se o Romantismo até nas ciências e até na vida econômica. Encontra-se na Metafísica assim como na Psicologia. O Romantismo vai da arte à história. A tudo envolve, a tudo impregna, como uma atmosfera.

Tem, pois, toda a procedência indagar das relações do Romantismo com a Filologia. E mais: veremos que a própria constituição da Lingüística como ciência se realizou ao bafejo do Romantismo.

Não iremos aqui perscrutar as origens sociais ou transcendentes de tão singular acontecimento. Conseqüência das transformações de ordem econômica que culminaram com o cataclismo da Revolução Francesa, ou momento inelutável que a dialética do Espírito fizera emergir dos arcanos da História, desse movimento avassalador queremos apenas os traços característicos e dominantes. A presença desses traços no poderoso surto de que saiu modelada a ciência da linguagem são índices bastantes para testemunhar a filiação da obra de um Bopp ou de um Rask ao estado de alma que gerou o nacionalismo de Fichte, o lirismo de Byron ou as apóstrofes de Victor Hugo. Ninguém escapa às marcas de sua época.

Em primeiro lugar, a origem da palavra. Gonzague de Reynold, apoiando-se em Alexis François, professor na Universidade de Genebra, assinala que o adjetivo precedeu o substantivo. A base do adjetivo é o advérbio *romanice*, do latim popular, que significa "à maneira dos romanos". Desse advérbio tivemos no francês primeiro *romanz,* depois *romant* e, finalmente, *roman* (século XVI). É o que nos ensinam Bloch-Wartburg, que acrescentam: no século XII designa qualquer narrativa na língua do povo, em oposição ao latim; no século XIV o sentido se especializa para romances de aventuras, em verso; no século XV o sentido se estende aos romances de cavalaria, em prosa; só do século XVII em diante foi que tomou o sentido que hoje tem.

Da forma *romant* já assinalada, deduziu o francês um adjetivo *romantique,* com a significação de

1. Reynold, Gonzague de. *L'Europe Tragique*, 2.ª ed., Paris, Spes, 1935, p. 115.

"romanesco". *Romantique* está documentado no século XVII (1694): "Que dites vous . . . de ces pastoreaux? ne sont-ils pas bien romantiques?" (abade de Nicaise). A palavra passou ao inglês, onde surgiu a forma *romantic*.

A evolução semântica do inglês *romantic* está nas raízes do termo *Romantismo*. O ponto de partida foi uma aplicação do epíteto à natureza, para indicar certo sentimento despertado em nós diante de determinadas paisagens. Mas, como diz Gonzague de Reynold, de

> uma paisagem que o homem não converteu à sua medida, uma paisagem solitária, selvagem, montanhosa. Sentimento inteiramente moderno, que a Antiguidade praticamente não conheceu, que a Idade Média ignorou, cujas primeiras manifestações se encontram na Itália, em Dante, Petrarca, mais tarde Enéias Sílvio [2].

Com esse sentido o termo se torna corrente em francês no século XVIII. Bloch-Wartburg citam documentação de 1745: "Plusieurs Anglais essayent de donner à leurs jardins un air qu'ils appellent 'romantic', c'est-à-dire à peu près pittoresque" (J. Lebranc).

Em 1777, nas *Revêries d'un promeneur solitaire,* Rousseau qualifica as margens do lago de Bienne de *românticas*. Era a consagração do termo. Era mais que isso, a generalização de um sentimento de fuga à realidade social, de busca de um refúgio solitário, em colóquio com a natureza, capaz de nos conduzir às fontes puras que nos haviam gerado em nossa autenticidade primitiva.

Coube a Mme de Staël, traduzindo o alemão *romantisch,* já empregado por Schlegel, opor o termo a *classique.* A aplicação à literatura francesa se faz entre 1820 e 1830; o termo *romantisme* (alemão, *Romantismus*), dizem Bloch-Wartburg, é de 1822.

Vê-se, pois, que o Romantismo, antes de ter sido uma idéia, foi um sentimento. Um sentimento novo, uma forma nova de receber a mensagem dos sentidos, que dinamizava e divinizava a natureza, transformada em força misteriosa e amiga, que tudo criava e tudo consumia. Na alma de todos nós há sempre uma componente romântica, uma vertente inclinada para a beatitude do paraíso perdido, onde, indiferentes ao bem e ao mal, os homens praticam sem esforço a fórmula de convivência perfeita.

Essa nostalgia dos jardins do Éden gerou as paisagens românticas, cheias de um encanto vago e melancólico, que nos falam de bens essenciais e inatingíveis. Elegendo esse terreno de nossa psique para aí semear as temíveis e terríveis forças que deveriam desencadear a Revolução Romântica, permitiu o processo histórico a sensação generalizada de que o movimento era espontâneo ou autóctone, cada povo julgando encontrar nos episódios do passado, prova sobeja de que, pelo menos, de há muito tendia para o Romantismo.

Sílvio Romero, como se sabe, admitia uma fase em nossa evolução literária a que chamou *proto-romantismo.* Na sua *História da Literatura Brasileira* escreveu [3]:

> A verdade é que já antes (de Gonçalves de Magalhães) tivéramos o proto-romantismo dos poetas mineiros, e já tínhamos sido visitados pelo romantismo político de que a *Constituição do Império* foi um excelente espécime. A verdade é que antes de Magalhães diversos poetas haviam abraçado os princípios da nova escola, especialmente entre os estudantes de Olinda e S. Paulo desde 1829.

A sensação de um Romantismo *avant la lettre* tem assaltado também historiadores de literaturas nacionais. E. Allison Peers, em sua *Historia del Movimiento Romántico Español,* escreve [4]:

> . . . é freqüente nas referências ao movimento romântico processado na Espanha dizer-se que acabou de despontar como botão repentino, quando não nasceu com a volta dos emigrados em 1833/4. Emprega-se uma

2. *Idem,* p. 110.

3. ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira.* 2.ª ed., Rio, Garnier, 1902, v. 2, I, p. 518.

4. PEERS, E. Allison. *Historia del Movimiento Romántico Español.* Madri, Gredos, 1954 (trad. do ing. por José Maria Gimeno), 2 v., I, p. 144.

fraseologia que, ainda que nem sempre incompatível com os verdadeiros fatos, encerra a insinuação de que os emigrados descobriram o Romantismo e levaram-no à Espanha, onde era inédito.

E na página seguinte:

> ... este errôneo conceito se deve a um conhecimento deficiente dos fatos do renascimento romântico ou ao que temos de considerar uma falsa maneira de entender o Romantismo em seu conjunto: sua identificação com a rebelião, com a anarquia, com o "liberalismo" em literatura.

E logo abaixo:

> ... o momento espetacular do movimento romântico espanhol verifica-se com efeito, pouco depois da morte de Fernando VII, quando os emigrados acabam de regressar a seu país. O que importa relembrar, entretanto, é que levaram a Espanha menos espírito romântico do que nela já havia.

Poderíamos dizer, a título de ressalva, que a *matéria* ou material romântico já preexistia. Mas o que realmente deu *forma* a essa substância, o que a ela imprimiu o sentido romântico propriamente dito foram os ventos soprados do Norte, da Inglaterra e da Alemanha, sem o que não teria passado de anseios indefinidos e inacabados.

Para o Brasil, Manuel Bandeira teve a palavra justa [5]:

> Sílvio Romero e outros críticos rastrearam em poetas anteriores, desde o grupo mineiro, certas características do espírito romântico. Elas existem é fato, mas só com Magalhães as vagas tendências românticas se organizaram em doutrina e movimento, não espontaneamente aliás, porém graças à influência de igual movimento na França e em Portugal.

Hoje em dia já não é mais possível duvidar das origens alienígenas, particularmente nórdicas, do Romantismo. Os próprios iniciadores do movimento na França assim o entendiam. M^me^ de Staël, por exemplo no seu livro de *De la Littérature*, fez a famosa distinção entre as literaturas *du Midi*, que seriam clássicas, e as *du Nord*, de natureza romântica. Eis o trecho capital:

> Há, parece-me, duas literaturas completamente distintas, a que vem do Sul e a que desce do Norte, aquela de que Homero é a fonte primeira, aquela de que Ossian é a sua origem. Sem dúvida que os ingleses e alemães imitaram freqüentemente os antigos. Desse fecundo estudo retiraram úteis lições; mas suas belezas originais trazem a marca da mitologia do Norte, têm uma espécie de semelhança, uma certa grandeza poética de que Ossian é o primeiro tipo.

Gozague de Reynold chega a precisar na Inglaterra o berço do movimento:

> Nascido na Inglaterra, no momento em que o pensamento inglês se emancipava em filosofia, em moral, em ciência, passou (o Romantismo) ao mesmo tempo à França e Alemanha. A Inglaterra não podia exercer influência universal: sua língua então pouco difundida, sua originalidade que provoca admiração, seu isolamento insular eram suficientes obstáculos. Ela representou um papel de precursor, de inventor (p. 116).

As origens anglo-germânicas do Romantismo é, aliás, o subtítulo de um trabalho de Luís Reynaud. O *desideratum* do autor, como se lê no prólogo, era determinar a parte que as literaturas da Inglaterra e da Alemanha desempenharam na irrupção do Romantismo em França. Nos séculos XVIII e XIX, diz Reynaud, a literatura francesa mudou de alma; no centro desse drama intelectual está o Romantismo. A sua meta no livro será, pois, fixar de maneira mais perfeita "a ligação *geral* entre nossa literatura e a de fora e seguir, de um país a outro, as *correntes de idéias e de sentimentos* que acabaram por transformar a alma francesa e nos conduziram ao Romantismo".

Reynaud, como de Reynold, dá também preponderância às influências inglesas sobre as alemãs, e não deixa até de caricaturar a anglomania que atacou a França inoculada de Romantismo. Eis um pequeno trecho em que satiriza os "ingleses" de Paris [6]:

5. BANDEIRA, Manuel. *Noções de História das Literaturas*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1954, 2 v., II. p. 82.

6. REYNAUD, Luís. *Le Romantisme*. Paris, Armand Colin, 1926, pp. 257-8.

Carruagens, cavalos, equipamentos de caça vêm do outro lado do estreito. O Jockey-Club foi fundado por imitação do de Londres. As corridas absorvem mais do que nunca. Dar *raouts* torna-se moda. As mulheres adotam penteados com *ringlets,* diminuem o talhe como as inglesas. Os homens se vestem com panos ingleses, mandam lavar em Londres a roupa branca, exibem chapéus altos, calçam luvas amarelas, fumam charuto, atiram de pistola como Byron, casam-se sempre que podem com inglesas. É assim que se faz um *dandy.* Musset e Mérimée ainda se distinguem nesse papel; existe um retrato do segundo, no qual segura o chapéu com a copa para trás, a fim de mostrar o forro, porque isso se faz em Londres. Nas novelas parisienses de Mérimée, tudo que é *chic,* coisas e pessoas, é inglês. Ele próprio é um *gentleman* frio e distante, um *matter of fact man,* como ele diz, que nada comove, para o qual ninguém conta, e tal é sem dúvida a origem de sua famosa *impassibilidade.*

Os caracteres primaciais do Romantismo devem, pois, ser buscados nos traços marcantes da psique coletiva dos nórdicos, em particular ingleses e alemães. E, antes de mais nada, como princípio cardeal, se tornou necessário afirmar o direito de poderem os povos orientar livremente as suas criações espirituais, sem subordinação necessária às famosas diretivas imutáveis dos clérigos do Classicismo. Por outras palavras, as normas e preceitos dos clássicos deixaram de ter valor absoluto, perderam o caráter de código exclusivo do bem-falar e do bem-fazer. Outros numes tutelares das forças artísticas se alçaram no céu da realidade histórica.

Stendhal assim definiu:

O Romantismo é a arte de apresentar aos povos as obras literárias que, no estado atual de seus hábitos e crenças, são suscetíveis de lhes dar o máximo possível de prazer.

Citando essa definição famosa, Phillipe van Tieghem assim a comenta:

definição eminentemente relativa, que se aplica mesmo às idades clássicas, a todos aqueles que, em vez de seguirem uma tradição morta, souberam adaptar-se perfeitamente a seu tempo[7].

Essa haveria de ser a reivindicação inicial de todo o Romantismo: o direito de contemplar as obras e ações humanas sob a luz do relativismo histórico, que veio abalar as concepções de uma humanidade gravitando em torno de particulares verdades filosóficas ou artísticas fixadas de uma vez por todas.

O relativismo é, pois, a pedra angular sobre a qual se ergueu o fantástico edifício do Romantismo. Entre nós Sílvio Romero viu-o com bastante clareza.

Ora, a filosofia dos outros séculos estava no absoluto e a nossa está no relativo; a antiga era *a priori* e a nossa é *a posteriori.* Aquela tinha um direito universal, uma gramática universal, uma arte universal, um modelo para tudo; esta ensina ser o direito uma função da vida nacional, a língua uma formação nacional, a poesia uma idealização nacional. Há tantos direitos, gramáticas e artes originais, quantas são as raças que dividem a humanidade.

A poesia clássica tinha idéias, linguagem, forma predeterminada; a poesia nova quebrou o molde antigo e vazou-se em tantos moldes novos, quantos povos e até quantos indivíduos de gênio poetaram.

O Romantismo foi, pois, uma mudança de método na literatura; foi a introdução do princípio da relatividade nas produções literárias; foi o constante apelo para o regime da historicidade na evolução da vida poética e artística[8].

Guardemos, pois, este caráter fundamental do Romantismo: o *relativismo.* Daí decorrem logicamente muitos outros.

E, em primeiro lugar o amor indefinido da liberdade. Rejeitados os padrões clássicos e, o que é mais importante, o caráter absoluto desses padrões, ficava livre o campo das operações fundamentais. Duas correntes decisivas surgiram em conseqüência, de acordo com as tendências mais profundas dos dois grandes agrupamentos étnico-culturais do Ocidente: o *germânico* e o *latino.*

Para o mundo germânico, a liberdade consistia em afirmar-se a jovem Alemanha perante o mundo com o seu caráter nacional. "Tudo o que

7. TIEGHEM, Phillipe van. *Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires en France.* Paris, PUF, 1954, p. 178.

8. ROMERO, S. *Op. cit.,* II, pp. 6-7.

constitui o conteúdo espiritual dos novos regimes políticos", diz Francisco Campos, "já se encontra no romantismo alemão. O partido nacionalista, racista, totalitário, a submersão dos indivíduos no seio totêmico do povo e da raça, é o Estado de Fichte e de Hegel, o patos romântico do inconsciente coletivo, seio materno dos desejos e dos pensamentos humanos"[9].

Além-Reno, por conseguinte, liberdade é nacionalismo, isto é, liberdade nacional. Do lado de cá, porém, onde o problema sócio-político se revestia de feições diferentes e até antagônicas, pois a França já havia conquistado a unidade nacional e tinha até de suportar um Estado asfixiante e solidamente constituído, as aspirações de liberdade encontravam no indivíduo o seu termo desejado e quase natural. Liberdade no mundo latino e, particularmente em França, será *liberalismo*. Nacionalismo e liberalismo, eis, portanto, as duas vertentes históricas em que logo se bifurcou o relativismo romântico. Como, porém, o *idearium* romântico é, em França, artigo de importação, compreende-se que o primeiro impulso dos pioneiros do movimento haja sido no sentido nacionalista e conservador dos teóricos alemães. No Brasil, Clóvis Monteiro já teve oportunidade de chamar a atenção para o ponto. São palavras suas[10]:

> Na França, Chateaubriand, Lamartine e Victor Hugo são, a princípio, contrários às doutrinas pregadas pelos revolucionários de 1789 e tudo tentam, por meio da literatura, para soerguer a sua pátria, procurando fazer que ela extraia das velhas raízes de sua civilização, onde se acham a fé, o patriotismo e a confiança nos valores espirituais, a seiva que ainda possa animá-la sem o sacrifício total.
>
> Não tardará, porém, que esses grandes vultos da literatura francesa, movidos pelas contingências do momento, transformem as suas idéias políticas e se tornem intérpretes das próprias idéias vitoriosas com a Revolução Francesa.

9. CAMPOS, Francisco. *O Estado Nacional*, 3.ª ed., Rio, José Olympio, 1941, p. 11.
10. Correntes Românticas Européias. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25/jun./1950.

Cada um desses dois aspectos do Romantismo apresenta um traço secundário. Para o nacionalismo esse traço é o *medievalismo*. País sem fase clássica na História, onde entra com o tumulto bárbaro, tinha a Alemanha, ao procurar as suas raízes nacionais, de voltar-se para o passado medieval. A grande epopéia dos *Nibelungen*, às vezes espontânea dos *Volkslieder*, a figura legendária de *Siegfried* se projetam nas mesmas sombras medievais e cavalheirescas. Sem idade clássica, o nacionalismo alemão cultivou com paixão e denodo os mitos quase olvidados da Idade Média.

Diversa era a situação da França. Aí o que era liberalismo na doutrina e na política converteu-se literariamente em idolatria do *ego*. A poesia buscava inspiração, não na alma da nacionalidade e sim nos sentimentos, mais íntimos ou desvairados, do bardo dolente. Esse culto do sentimento ou do sentimentalismo podia descair de uma parte no mais lânguido queixume, indo até aquilo que E. Allison Peers denominou *lacrimosidade;* de outro lado, tomando o rumo da revolta e do escândalo, atingia os paroxismos de uma sensibilidade mórbida, voltada para a devassidão e para a morte, rotulada pelos historiadores da literatura como *satanismo*.

No Brasil todas essas correntes estão representadas. Gonçalves de Magalhães realiza o primeiro momento do Romantismo, a sua feição conservadora e vagamente religiosa. Gonçalves Dias, com o seu *indianismo,* constitui-se numa réplica ao medievalismo germânico, uma vez que, entrados na História nos tempos modernos, a nossa Idade Média iria coincidir com a fase pré-cabralina, quando a terra bravia seria povoada de bons selvagens, capazes de dar aos civilizados lições de hombridade e despreendimento. Mas a corrente que mais vincou a nossa evolução literária nos primórdios do novecentos foi a que defluiu do individualismo sentimental dos franceses. Casimiro de Abreu chegaria à lacrimosidade; Álvares de Azevedo, ao satanismo.

Não será difícil agora apontar a repercussão dessas idéias no terreno da ciência da linguagem.

Como todos sabem, constituiu-se a Lingüística como ciência no século passado, graças ao método histórico-comparativo pela primeira vez aplicado numa obra de conjunto pelo sábio alemão Franz Bopp no livro *Sistema de Conjugação do Sânscrito em comparação com o do Grego, Latim, Persa e Germânico*, Frankfurt, 1816.

O trabalho apresentava várias novidades. Em primeiro lugar, firmava o princípio de que as principais línguas do Velho Mundo representavam diferentes fases evolutivas de um mesmo arquétipo primitivo (*Ursprache*). Em segundo lugar, procurava demonstrar que esse parentesco se revelava através de certas constantes manifestadas na correspondência entre as flexões verbais dos diversos idiomas estudados. Finalmente introduzia nesse gênero de pesquisas o sânscrito, ao qual se atribuía papel de especial relevo.

Em todos esses pontos podemos reconhecer a marcha do Romantismo.

Antes de mais nada, a presença de um sábio alemão na origem de toda essa renovação de métodos e de doutrinas. A Lingüística Histórica, como se sabe, é uma dádiva da Germânia. O fato, aliás, já foi apontado por Meillet, num artigo intitulado "O que a Lingüística deve aos sábios alemães", que se pode ler no segundo volume da sua *Lingüística Histórica e Lingüística Geral*. O estudo abre com estas palavras [11]:

> Se existe uma *gramática comparada*, isto é, uma lingüística histórica, devemo-la ao espírito de invenção e ao trabalho disciplinado dos sábios alemães.

E Meillet continua:

> Enquanto Bopp criava assim uma gramática comparada quase definitiva das línguas indo-européias para assentar sobre ela uma interpretação quimérica das formas, um outro alemão, Pott, punha, de maneira também definitiva, mas sem misturar a elas nenhum erro sistemático, as bases da etimologia indo-européia, aproximando as palavras das diversas línguas do grupo indo-europeu (p. 155).

Diante desses fatos, Meillet não tem dúvida em asseverar:

> Bopp e Pott constituíram, assim, durante a primeira metade do século XIX, a gramática comparada das línguas indo-européias, com seus órgãos essenciais (p. 115).

A esses nomes Meillet ainda associa o de dois outros alemães: Jacob Grimm, que fundou a gramática histórica das línguas germânicas, e Frederico Diez, a quem se deve a gramática histórica e comparada das línguas românticas.

Meillet não ficou, porém, na pura indicação de tais fatos. Quis e soube remontar-lhes à origem ideológica, ligando-os sem vacilações ao Romantismo. Disse, por exemplo:

> O impulso, as idéias gerais vieram de homens que participaram então do grande movimento do pensamento na Alemanha, e principalmente de Friedrich Schlegel e Wilhelm von Humboldt (p. 153).

Friedrich Schlegel pertenceu, tal como é de domínio, ao grupo dos românticos de Iena, onde foi uma das mais distintas figuras. Wilhelm von Humboldt foi contemporâneo de Goethe e Schiller, com os quais conviveu em Iena, a partir de 1794.

> No que tange à influência de Schiller — diz José María Valverde — é tão prolongada e capital em Humboldt, que quereríamos deixar apenas indicado que em sua companhia, superado o racionalismo da primeira educação e alcançado um sentido naturalista rousseauniano, entra logo no que pudéramos chamar "romantismo superior", não só enquanto idealismo dinâmico, mas também enquanto idéia da formação espiritual (*Bildung*) e da cultura como conferidores de sentido ao desatar-se progressivo da natureza [12].

As teorias lingüísticas de Humboldt tinham a marca do Romantismo na sua aversão ao estático, ao definitivo, ao absoluto e na sua preocupação, ao revés, de inserir os fenômenos da

11. MEILLET, A. *Linguistique Historique et Linguistique Générale*. Paris, Klincksieck, 1936, II, 152.

12. VALVERDE, José María. *Guillermo de Humboldt y la Filosofía del Lenguaje*. Madri, Gredos, 1955, p. 29.

linguagem no fluxo irreversível da ação, na *energia* criadora e contínua. Como diz Meillet, Humboldt pôs "em evidência que a linguagem não era uma coisa, um objeto criado uma vez por todas, mas uma ação que se desenvolve" (p. 153).

Essa idéia da linguagem criada uma vez por todas é tipicamente clássica. Em França ficou ela representada pela famosa *Grammaire Générale et Raisonnée* de Claude Lancelot e A. Arnauld (1660), obra mais geralmente conhecida como *Gramática de Port-Royal* *.

O trabalho é de inspiração cartesiana e, pois, racionalista. O próprio nome indica que se trata de estudo voltado para o geral e não para o particular, para as essências universais e não para o acontecer histórico. "Invocava-se a razão como princípio de explicação", diz Guy Harnois, "porque, sendo a razão universal e a mesma em cada um de nós, as regras e as leis tornavam-se assim imediatamente claras para todos" [13]. Dessa conhecida gramática disse von Wartburg:

> Na história da língua, o ano de 1660 é uma data importante, porque viu aparecer a *Grammaire Générale et Raisonnée* de Arnauld e Lancelot, chamada comumente *Gramática de Port-Royal*. Notemos esses dois termos: *Générale* e *Raisonnée*. Os autores desse livro queriam procurar, atrás das formas da língua, a razão universal. Fizeram para a língua o que Bossuet fez mais tarde para a história em seu *Discours sur L'Histoire Universelle*. Eles acreditavam achar um acordo perfeito entre a língua e a razão, ou ao menos pensavam que aquela devia regular-se cada vez mais pela razão [14].

Foi, portanto, o movimento de ordem intelectual que arvorava a bandeira do relativismo o responsável pelo novo sentido que, nos princípios do século XIX, se imprimiu aos estudos lingüísticos, trazendo-os do céu abstrato das essências universais para o solo milenar da História, onde iria por fim encontrar princípios de explicação verdadeiramente científicos. Também o observou Iorgu Iordan:

> Este desejo de "conhecer" dá origem antes de tudo à História, que, exatamente porque estuda o passado da humanidade, está apta talvez mais do que qualquer outra ciência para satisfazer nossa curiosidade. O século XIX por essa razão tornou-se essencialmente o século da História [15].

Sendo o Romantismo uma escola de caráter mais nórdico que mediterrâneo, era natural que essas idéias despontassem primeiro no mundo germânico. Foi esse o fato assinalado por Meillet no conhecido artigo a que acima aludimos, onde há afirmações enfáticas como esta:

> Foram sábios alemães os que, no princípio do século XIX, fundaram o edifício que com o tempo se tornou imponente, da lingüística histórica. E não foi um acidente (p. 152).

Relembrem-se aqui as palavras de Iorgu Iordan:

> Já sabemos que, como verdadeira ciência, nossa disciplina (a Filologia Românica) praticamente só existe depois de 1800. Seus começos deviam ser buscados no movimento romântico (p. 9).

E aqui Iorgu Iordan se reporta a Gertrud Richert, *Die Anfänge der Romanischen Philologie und die deutsche Romantik*, Halle, 1914.

Sobre o clima da época em que trabalhou Bopp e em conseqüência do que surgiram as idéias lingüísticas que marcaram os inícios do método histórico-comparativo, são muito elucidativas estas palavras de Georges Mounin:

> O clima em que nasceram os trabalhos de Bopp fica incompletamente descrito se nos limitarmos a evocar a descoberta do sânscrito e a impulsão do comparatismo aplicado a todos os domínios possíveis. Resta expor ainda pelo menos dois outros aspectos do pensamento da época. É preciso tomar em consideração, em primeiro lugar, uma corrente de curiosidade muito forte em direção às origens do pensamento, da religião — corrente complexa em que se misturam um começo de atitude histórica verdadeira e gostos polêmicos da

* V. *Apêndice I*, no fim deste artigo.

13. HARNOIS, Guy. *Les Théories du Langage en France de 1660 a 1821*. Paris, Les Belles Lettres, s/d, p. 21.

14. WARTBURG, Walther von. *Evolution et Structure de la Langue Française*, 3.ª ed. Berna, A. Francke, 1946, p. 194.

15. IORDAN, Iorgu. *An Introduction to Romance Linguistics*. Revisto e traduzido do romeno por John Orr, Londres, Methuen, 1937, pp. 3-4.

época. Há uma volta para o Oriente, esquadrinham-se as mais arcaicas filosofias na esperança de se encontrar nelas revelações mais satisfatórias sobre as origens do espírito humano. Para a maioria dos orientalistas que então se formam, e relembrando um dito muito justo de Bréal, o estudo da língua é uma servidão inevitável para se chegar ao pensamento religioso. (O título de Schlegel é típico: ele escreve sobre *a língua e a sabedoria dos hindus.*) É já o sentido da declaração de W. Jones: "Jamais considerei as línguas senão como um simples instrumento do saber real".

Continua-se no clima da filosofia das luzes; e Bopp é o produto de uma das escolas representativas dessa corrente: discípulo de Windischmann, e em conseqüência nutrido das doutrinas que a escola simbolista de Heidelberg professava, com Creuzer. O prefácio de seu mestre no *Konjugationsystem* é aqui eloqüente: nele louva Bopp por seu gosto para com uma ciência séria e diz: "ele (se) consagra antes de tudo à pesquisa das línguas, porque espera por esse caminho chegar a um conhecimento mais íntimo da natureza e das leis do espírito humano".

Outro caráter do tempo é o do Romantismo alemão nascente — caráter que não é absolutamente independente do anterior. A vontade de promover os valores nacionais, a fim de fazer face ao classicismo francês transbordante e esclerosado, leva às pesquisas históricas sobre o passado germânico. Opõem à Antiguidade greco-romana as antiguidades nacionais; às epopéias greco-romanas, as epopéias nacionais, *Edda, Nibelungen, Ossian*, depois, assim que se tornaram conhecidas, o *Ramáiana*, o *Maabárata*. As obras-programa de Schlegel e de Bopp, depois de uma introdução lingüística, dão ambas traduções de textos hindus, que os lingüistas mencionam de passagem; mas historicamente, no espírito dos leitores, essas traduções pesam talvez tanto quanto a centena de páginas que as precedem sobre a língua. Como filhos de Rousseau e de Herder, enfim, distinguem cuidadosamente a *Kunstpoesie* da *Naturpoesie:* para opor antepassados nacionais a antepassados clássicos — que justificam o classicismo francês — erigem a tese da criação popular espontânea, da possante intuição criadora dos povos primitivos, cara a Creuzer. Mesmo quando as repudia, Bopp também está nutrido dessas doutrinas, sem a luz das quais não poderia ele ser visto como realmente é [16].

Um outro historiador das idéias lingüísticas, Bertil Malmberg, chamou igualmente a atenção para esse ponto. Em sua *Nouvelles Tendances* assim se manifesta:

Com o Romantismo o interesse geral se tinha voltado para o passado: origem dos povos e pré-história. Estados de língua antigos e documentos do passado foram objeto de pesquisas sistemáticas. A Lingüística tornou-se um meio de conhecer a pré-história dos povos e as antigas culturas. Procurou-se reconstruir as línguas primitivas (velho-germânico, velho-eslavo, indo-europeu primitivo) de que se tinham derivado as línguas atuais, e essa reconstituição não se podia fazer senão pela comparação entre os mais antigos estados de língua conhecidos dos diversos grupos da mesma família [17].

Esse mesmo A., aludindo a Rask, um dos fundadores da Lingüística Histórico-Comparativa, observa:

O primeiro grande pioneiro do método comparativo foi o dinamarquês Rasmus Rask (1787-1832). Vivendo na época romântica, partilhou a princípio do interesse de seu meio pelo passado (p. 12).

Também Robins chamou a atenção para esse aspecto da Lingüística novecentista:

Grimm e Bopp foram tipicamente filhos de sua época, inspirados pelo historicismo e pelo nacionalismo característicos da era romântica em que viveram e com a qual estiveram em simpatia. A. W. Schlegel foi o tradutor germânico de Shakespeare, desde então visto como parte da literatura alemã (*"unser Shakespeare"*) e considerado em espírito perfeitamente em consonância com o *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto) e os movimentos românticos na vida e letras alemães. Grimm trabalhou com seu irmão Wilhelm na recolha de contos populares alemães que formaram a base dos "contos de fadas de Grimm", conhecidos e amados pelas crianças do mundo inteiro. Esse trabalho, juntamente com os estudos de Jacob Grimm sobre a língua germânica, pertencem à irrupção geral do orgulho nacional na língua alemã que começou cedo no século XVIII, quando Leibniz propôs a compilação de um dicionário de todas as variedades do alemão, e viu tão notável florescimento na literatura alemã daí em diante [18].

Que não foi um acidente é o que temos procurado demonstrar, ao salientar que o surto da Lingüística Histórica na Alemanha coincide com a irrupção aí do movimento romântico.

16. Mounin, Georges. *Histoire de la Linguistique, des Origines au XXe. Siècle.* Paris, PUF, 1967, pp. 168-70.

17. Malmber, Bertil. *Les Nouvelles Tendances de la Linguistique.* Paris, PUF, 1966, p. 11.

18. Robins, R. H. *A Short History of Linguistics.* Londres, Longmans, 1967, p. 172.

Wilhelm von Humboldt.
Desenho de Stroehling,
Londres 1814.

Já aludimos também ao sentido novo que tomaram os estudos lingüísticos no dealbar do século XIX. Em vez da gramática lógica e universal em que tanto sobressaíram os franceses, vinha colocar-se a Lingüística sob o signo do *relativo* — signo romântico por excelência, já o vimos, diversificando-se a realidade idiomática segundo as condições de tempo e lugar. As gramáticas lógicas, filosóficas ou universais perderam a estima dos filólogos; entronizando o método histórico-comparativo, iria ele reinar triunfalmente por todo um século. Cabe aqui a palavra de Jespersen:

> A principal inovação do começo do século XIX foi o ponto de vista histórico. De maneira geral, pode-se dizer que foi reservado a este século aplicar a noção de história a outras coisas que guerras e vicissitudes dinásticas, e assim a descobrir a idéia de desenvolvimento ou evolução como algo que se estendesse a todo o universo. Isso trouxe uma vasta transformação não só na ciência da linguagem, como em outras ciências. Em vez de ver numa língua como o latim uma espécie de um ponto fixo, e em vez de visar à fixação de uma outra língua, tal como o francês, numa forma clássica, a nova ciência considerava ambas um fluxo constante, algo que crescia, que se movia, que se transformava continuamente. Poder-se-ia então gritar bem alto como Heráclito: "Pánta reî" e como Galileu "Eppur si muove"[19].

A esses dois caracteres que traziam a marca do Romantismo — germanicidade e historicismo — já podemos acrescentar um terceiro: o empalidecer do prestígio lingüístico dos idiomas *clássicos*, grego e latim. Essas duas línguas, principalmente a segunda, haviam sido objeto de culto constante durante toda a Idade Média, culto que se prolongou pelos tempos modernos, século XVIII inclusive. A gramática que vigorava era a latina e, quando se procurou escrever gramáticas escolares para o ensino das línguas nacionais, ainda foi o latim que serviu de modelo. Mesmo hoje, muito professor de linguagem sente dificuldades em ensinar a teoria da língua portuguesa aos alunos, porque os nossos compêndios não souberam livrar-se da sedução clássica. Quem, por exemplo, já não ouviu falar de "pronome pessoal do *caso* oblíquio" em nossa língua?

Com o Romantismo esmaece a estrela do latim no firmamento lingüístico. O novo nume que surge vem do Oriente: é o sânscrito. Também aqui Meillet soube ver com a costumeira lucidez:

> O Romantismo alemão se interessava por um passado independente da cultura greco-latina, e aproveitava-se de tudo o que a história do passado e a exploração do mundo faziam para alargar as vistas estreitas do Classicismo. Para as línguas como para a literatura, para o Direito, para as instituições, os alemães estudaram a fundo outra coisa que a Grécia e Roma[20].

Essa outra coisa foi, para a ciência da linguagem, o sânscrito e a cultura da Índia. Paris se torna a meca dos sanscritistas, mas são os sábios alemães que melhor partido sabem tirar desses estudos. Em 1808, Friedrich von Schlegel publica uma obra que iria ter enorme repercussão: *Sobre a Língua e a Ciência dos Hindus*. A esse respeito comenta Jespersen:

> ... em seu entusiasmo romântico (Schlegel) esperava que o estudo dos antigos livros da Índia produzissem no pensamento europeu uma revolução semelhante à que se deu no Renascimento graças à revivescência do estudo do grego. Nós aqui nos interessamos exclusivamente por suas teorias lingüísticas, mas para o seu espírito eram elas inseparáveis da religião e da filosofia dos hindus, ou antes da sua poesia religiosa e filosófica[21].

Oito anos depois, Bopp dava à estampa a obra que iria ser marco de um novo ciclo na história dos estudos lingüísticos: *O Sistema de Conjugação do Sânscrito em comparação com o do Grego, Latim, Persa e Germânico*. Nesse trabalho, como se sabe, a presença do sânscrito constituía novidade capaz de permitir a fundação, de uma autêntica ciência da linguagem. Se a obra de Bopp se tornou mais conhecida e apreciada

19. JESPERSEN, Otto. *Language, its Nature, Development and Origin*. Nova York, Macmillan, 1949 (oitava impressão), p. 33.

20. MEILLET, A. *Op. cit.*, p. 153.
21. JESPERSEN, Otto. *Op. cit.*, p. 34.

que a de Rasmus Rask, uma das razões foi exatamente esta: ter-se valido Bopp do conhecimento do sânscrito, que Rask não possuía.

À proporção que se difundia o estudo do sânscrito e da cultura da Índia e que se ia constituindo a lingüística indo-européia, perdia terreno a filologia clássica. Kroll, por exemplo, observa:

A lingüística comparada, fundada por Bopp em 1816, foi a princípio olhada com suspeita pela Filologia, ensoberbecida por seus antigos e aperfeiçoados métodos, sobretudo desde que pôs o sânscrito em primeiro plano [22].

Observação semelhante pode ler-se em Homburger:

Durante toda a primeira metade do século XIX, os *orientalistas* que comparavam as línguas da Europa e as da Índia eram vistos com desconfiança pelos *filólogos*, preocupados em trazer à luz do dia as belezas e *finesses* das línguas ditas *clássicas*, fosse o latim, fosse o grego; Benfey, Curtius e Corssen combateram essas disposições na Alemanha; os dois primeiros, helenistas distintos, procuraram mostrar tudo quanto os fatos sânscritos traziam aos estudos gregos; Curtius fez uma gramática grega para uso das escolas na qual incorporou os resultados devidos aos estudos comparativos das línguas indo-européias; essa primeira tentativa de vulgarização, aparecida em Praga em 1852, teve uma 23ª edição em 1902, prova peremptória do seu êxito. O latinista e lingüista Corssen fez para os estudos latinos o que Curtius fizera para o grego [23].

Coube a Jorge Curtius a honra de ter sido o primeiro a derribar o muro de separação entre a Lingüística e a Filologia (Kroll). Todavia, agora também a Filologia Clássica passava a utilizar-se dos métodos de pesquisa histórica introduzidos pelos alemães.

A atração da velha Índia sobre os ocidentais foi uma conseqüência do Romantismo. O Oriente, com seus mistérios e tradições milenares, povoava a alma romântica de sonhos e fantasias ao alcance de uma viagem marítima. Os livros sagrados, os contos populares pareciam um repositório de velha e antiga sabedoria, adormecida durante séculos, à espera do príncipe encantado do Romantismo.

Falando a respeito dos autores românticos espanhóis, diz E. Allison Peers [24] que

começaram a importar um orientalismo que se considerava altamente poético e ao mesmo tempo intimamente em harmonia com o espírito do renascimento romântico.

Cita como prova um prólogo de Ribot y Fontseré:

E o Oriente! ... O Oriente é tão poético com suas coisas atuais, como a própria Idade Média com suas recordações ... Nada se descobre nele de prosaico, porque reflete o que somos ... Por isso os poetas amam tanto o Oriente: ali está o céu das inspirações, ali se embriagam deste êxtase que revela aos iniciados a existência de um mundo mais vaporoso do que aquele por onde nos arrastamos, crisálidas incompletas!

A atração do exotismo foi também posta em relevo por Iorgu Iordan:

A estas (as línguas clássicas) acrescentaram a seguir a língua e a literatura sânscritas, que, por um conjunto de razões, se converteu em inevitável atração para os românticos, com o seu bem conhecido amor do mistério e do exotismo [25].

Nos domínios da ciência da linguagem, o sortilégio hindu trouxe contribuições positivas, como a constituição da lingüística indo-européia, graças à descoberta do "parentesco" do sânscrito com outras línguas do Velho Mundo. Por outro lado, porém, surgiram exageros, como o que se verificou no campo do folclore, ainda em conseqüência do entusiasmo dos lingüistas pela Índia e pelo sânscrito.

Os irmãos Grimm, perquirindo a origem dos contos populares, foram encontrá-la na deturpação de um mito primitivo. O mito, decaindo, transformava-se em conto. Seus sucessores, por

22. Kroll, Wilhelm. *Historia de la Filologia Clásica*, 2.ª ed. Traduzida e ampliada por Pascual Galindo Romeo. Bercelona, Labor, 1941, p. 160.
23. Homburger, L. *Le Langage et les Langues*. Paris, Payot, 1951, pp. 98-9.

24. *Op. cit.*, II, p. 904.
25. *Op. cit.*, p. 4.

seu turno, afadigaram-se por determinar a origem do mito. Supuseram, então, que todos os mitos representassem nada menos que a personificação das forças da natureza, cujo poderio os "primitivos" não sabiam dominar. Verificaram ainda que a grande variedade dos contos populares não podia ocultar a origem comum de muitos deles, pois a identidade do tema fundamental era fácil de perceber em quase todos. Imaginaram assim que a língua em que originariamente tinham sido compostos era o sânscrito e afirmavam que a fonte de que provinham era o *Rig Veda*. Interpretados etimologicamente, os nomes das entidades mitológicas revelariam o seu segredo, isto é, a força da natureza encoberta sob o disfarce do termo.

> Tomando uma palavra do *Rig Veda*, chegavam por análise comparativa a discernir que ela constituía uma metáfora relativa às divindades em que se traduzia o mundo sideral [26].

Campeão dessa doutrina, que punha a Filologia Comparada a serviço do Folclore, foi o sábio alemão Max Müller, discípulo de Bopp, mas radicado na Inglaterra. Os *nomina* transformam-se em *numina*. Assim o termo grego *Zeus* é o mesmo *Dyu* sânscrito, que se deriva de uma raiz que significa *irradiar*. Tudo aquilo que irradia — o sol, as estrelas, a aurora, o céu — pode ser *Dyu*. Pouco a pouco é que a imaginação popular foi personificando essas forças da natureza, e *Dyu* se converte em *Zeus*, o senhor da luz.

Essas explicações filológicas dos grandes mitos ocidentais, cujo rastro, entretanto, se perdia no Oriente, divulgaram-se em quase todos os meios cultos ou semicultos da Europa e da América e muito contribuíram para orientar o espírito das elites num sentido de "naturalização" das religiões, mormente o Cristianismo.

Crescia o prestígio da Índia, do sânscrito, do orientalismo, nem sempre com real progresso para a ciência.

26. MOYA, Ismael. *Didáctica del Folklore*. Buenos Aires, El Ateneo, 1948, p. 62.

Temos, pois, aqui mais uma característica romântica da Filologia do novecentos: a ascensão do nume hindu em contraposição com o recuo dos estudos lingüísticos greco-latinos, de base predominantemente literária.

Ainda a um último caráter romântico próprio da Lingüística da última centúria queremos fazer referência. Trata-se de um dos mais poderosos e passionais mitos de nosso tempo: o do Povo, com *P* maiúsculo.

Essa entidade explosiva, que a Revolução Francesa colocou no centro político do mundo moderno, foi a maior herança social do Romantismo. O adjetivo *popular* passou a constituir garantia de êxito e até a se confundir com uma das faces da verdade. Em política tornou-se condição de legitimidade a tese da "soberania popular", de que iria resultar a democracia liberal, definida como o "governo do povo, pelo povo e para o povo". Na literatura, ao conjunto das grandes obras assinadas pela pena de respeitáveis e respeitados mestres se opôs a espontaneidade das criações da alma simples do povo, literatura oral ou literatura popular. Em Lingüística também penetrou o mito absorvente, gerando uma nova pauta de aferição dos valores idiomáticos.

Esse novo padrão pode ser resumido nesta frase: o povo é quem faz a língua.

A constituição da Filologia Romântica, fruto dileto do próprio Romantismo, muito contribuiu para essa maneira de interpretar a realidade lingüística. Na origem das línguas neolatinas estava o latim; não, porém, o latim literário de Cícero ou Virgílio, mas a língua falada, a língua das classes menos preparadas, o falar do povo enfim. A essa fonte comum dos idiomas românticos se deu o nome de "latim vulgar", expressão que, com o tempo, iria exigir muitas retificações e esclarecimentos dos próprios filólogos. A língua falada, a língua viva, tornou-se, pouco a pouco, a menina dos olhos dos lingüistas, ao passo que a língua literária, tão estimada pelos homens de saber na fase clássica, entrou a ser olhada com descon-

fiança, senão mesmo desdém. Savj-Lopez, num texto célebre, procura expurgar do conceito de *Latim vulgar* qualquer eiva de inferioridade. E disse [27]:

O latim falado é o latim vulgar; este é o fato lingüístico verdadeiro e exato, este o fato espontâneo. Ao passo que o latim literário é um fato artificial. Seria, pois, um erro contrapor o latim vulgar ao literário no sentido de que fosse inferior: não, o latim vulgar é o latim vivo; o latim literário é o latim morto, é o dos livros, das escolas, da cultura. O latim que, ao chamarmos vulgar, chegamos quase a envilecer, ocupa o primeiro posto, contém todas as energias vivas da língua e merece ser dito sem mais nada o *latim*.

Os exageros dessa posição são evidentes. O latim vulgar é, por certo inferior ao clássico, pelo menos quando, no eixo dos valores, a referência for ao conteúdo "literário". Se se deseja, entretanto, uma linguagem menos policiada, mais próxima dos fatores afetivos e pragmáticos, então a primazia cabe à língua de todos os dias, aquela que espelha mais fielmente as atividades sociais de uma comunidade. Acresce que, nesse falar utilitário, é que melhor transparecem as misteriosas tendências coletivas que vão encaminhando as línguas para a sua secreta constelação de Hércules. Ora, a busca dessa deriva era a preocupação maior dos lingüistas históricos, de forma que teriam eles de, necessariamente, atribuir valor mais alto àquilo que constituía a verdadeira meta dos seus esforços.

Nem o latim vulgar continha todas as energias vivas da língua, nem o latim literário é, evidentemente, o latim morto. Custa a crer se pudesse ter considerado assim a língua dos livros, das escolas, da cultura enfim! Quem não sentirá latejar por detrás de tal afirmação o mito do homem em estado natural de Rousseau, ainda não corrompido pelas instituições sociais?

Foi essa mesma concepção romântica do povo-dono-da-língua, aliada à doutrina naturalista da evolução fatal e irreversível dos acontecimentos sociais, que gerou a escola da "língua brasileira", novo rebento neolatino alimentado nestas plagas do Atlântico. Assim como o povo simples e cheio de vida das épocas pretéritas havia feito o português sair do latim, assim também a nossa gente inculta, mas boa e virtuosa do interior, estaria fazendo brotar do velho português d'além-mar o juvenil e espontâneo brasileiro das Américas. Um dos mais entusiasmados representantes dessa corrente chegou a distinguir entre a língua dos doutores e a do povo, dando naturalmente primazia a esta sobre aquela. Era o mito de uma língua "natural", autêntica, a fluir livremente dos lábios puros, isto é, incultos, do homem do povo, em contraposição à linguagem artificial dos doutos, coisa morta, no dizer de Savj-Lopez.

Não se creia que essa atitude desapareceu. A infiltração nos espíritos foi muito profunda, para se desvanecer de todo. Ainda em 1927 escrevia Dauzat:

O povo é nosso soberano mestre de linguagem: suas sentenças são inapeláveis e o uso tudo justifica — solecismos e barbarismos. A prescrição não é menos útil em gramática que no domínio jurídico ainda que os prazos exigidos sejam necessariamente mais longos: se alguém pretendesse reclamar das formas e palavras atuais, títulos históricos justificativos que não fossem a posse do uso, seria necessário instruir o processo contra todos os termos e locuções da língua francesa e atingir cada um deles, em nome do purismo, da excomunhão lingüística e do banimento perpétuo! [28]

Até um espírito lúcido e bem orientado como o de Vendryès não soube esquivar-se a afirmações por demais peremptórias como a seguinte:

A constituição das línguas escritas marca um compasso de espera no desenvolvimento da linguagem. As formas se cristalizam e se ossificam, perdem a flexibilidade natural da vida. Mas é uma ilusão acreditar que a linguagem possa um dia parar. O que faz crer que se consegue fixá-la é que superpomos à língua natural uma língua artificial; o afastamento das duas línguas, a princípio fraco, torna-se com o tempo cada vez maior,

27. Savj-Lopez, P. *Le Origini Neolatine*. Milão, Hoepli, 1919, p. 109, na reimpressão de 1948.

28. Dauzat, A. *La Langue Française d'Aujord'hui*. Paris, Armand Colin, 1927, p. 15.

até o dia em que a oposição se faz de tal forma visível que se dá uma fratura. Pode-se comparar essa criação das línguas escritas à formação de uma camada de gelo na superfície de um rio. O gelo retira sua substância do rio; a rigor, não passa da água do próprio rio, e entretanto ele não é o rio. Uma criança, olhando o gelo, pensa que não há mais rio, que o seu curso parou. Ilusão! Sob a camada de gelo, a água continua a rolar, a seguir a sua inclinação para a planície. Parta-se o gelo, e ver-se-á a água irromper de súbito e saltar murmurando. Eis aí uma imagem do curso da linguagem. A língua escrita é a camada de gelo sobre o rio. A água que continua a correr sob o gelo que a aprisiona, é a língua popular e natural. O frio que produz o gelo e desejaria deter o rio é o esforço dos gramáticos e dos pedagogos; e o raio de sol que devolve à língua sua liberdade é a força indomável da vida, vitoriosa das regras, a quebrar os entraves da tradição[29].

Muito bonito, mas também muito romântico. Quem, ao ler essas palavras e se impregnar com elas, não tomará o partido da língua falada, o raio de sol, contra a grei dos gramáticos e pedagogos, homens do gelo e carcereiros das águas no fundo dos rios?

Ouça-se agora em contraposição, a linguagem de um Vaugelas no século XVII. Dizia ele:

Não há senão um mestre das línguas, que é o seu rei, é o Uso.

E adiante declara que ninguém pode adquirir

a autoridade de estabelecer o que os outros condenam, nem de opor sua opinião particular à torrente da opinião comum ... É um dos princípios de nossa língua que, quando a corte fala de um modo e a população da cidade de outro, cumpre seguir a corte ... O uso da corte deve prevalecer sobre o outro sem que para isso se busquem razões[30].

A Lingüística moderna, mais ponderada e realista, não toma posição pró-corte nem a favor da plebe. Apenas volta ao famoso mote escolástico: *distinguo*. Em conseqüência, faz a triagem entre a língua popular e a escrita, entre a língua familiar e a literária, entre os falares dialetais e a língua-padrão comum. Todas elas são variedades dentro da unidade, e essa unidade é constituída por aquilo que Vendryès havia definido tão bem como

a forma lingüística ideal que se impõe a todos os indivíduos de um mesmo grupo social[31].

E aqui, ao definir a língua como uma forma e não uma substância, já nos aproximamos de Saussure. Mas isto é uma outra história *.

Tempo é de concluir. Parece-nos que as provas do alegado são convincentes: a constituição da Lingüística no século XIX é fruto do Romantismo. Demonstram-no o seguinte:

a) o caráter *histórico* que ela assumiu nas suas pesquisas e na sua metodologia, em oposição ao estilo de gramática *universal* ou filosófica do período clássico;

b) as suas origens germânicas com Bopp, Diez e outros sábios, em coincidência com o berço igualmente germânico do Romantismo;

c) a precedência lingüística dada ao sânscrito e à cultura da Índia, pelos fundadores da Lingüística histórica, em antagonismo com a posição privilegiada da língua e cultura greco-latinas no período clássico;

d) finalmente, a democratização da gramática, que deixou de ser obediente ao uso da corte, como acontecia na fase clássica ou aristocrática, para tornar-se fiel serva do uso popular, conforme se preferiu dizer no mundo latino, ou converter-se em expressão da alma nacional segundo o figurino teorético do mundo germânico.

Não pretendemos, com o que ficou dito, tentar obscurecer o muito que a ciência deve ao trabalho infatigável desses autênticos homens de saber que fizeram a ciência da linguagem. Não confundimos o Romantismo com a Verdade, como fizeram tantos espíritos dos primórdios do sé-

29. VENDRYÈS, J. *Le Langage*. Paris, La Renaissanse du Livre, 1921, p. 325.
30. *Apud* W. von WARTBURG, *Op. cit.*, p. 183.

31. VENDRYÈS, J. *Op. cit.*, p. 285.
* Ver *Apêndice II*.

culo passado; mas também não o identificamos simplesmente com a Ilusão ou o Erro. Toda grande reviravolta espiritual da Humanidade representa uma nova perspectiva da inteligência, um outro mirante para contemplar o espetáculo do planeta. É claro que o entusiasmo da descoberta ofusca o entendimento; e toma-se por verdade total o que é apenas um aspecto da realidade. Logo o que foi dito para o todo quando apenas convém a uma das partes é erro e deve ser refugado; o próprio acontecer histórico, aliás, serve de crivo para separar o joio do trigo. Exemplo: a tese de que a língua do povo é a língua natural e que a língua dos homens cultos é artificial. Hoje sabemos perfeitamente que nenhuma das duas é produto da natureza, pois que ambas representam realidades "culturais", usado o adjetivo com o valor que tem em Sociologia.

Ao lado disso, porém, muita contribuição positiva subsiste, qual, entre muitas, a constituição das gramáticas históricas ou comparadas das línguas pertencentes à mesma família.

O Romantismo e a Lingüística, portanto, diríamos parodiando o poeta, um dia se encontraram. E desse encontro bastante se beneficiou a Humanidade.

Apêndice I: A Gramática de Port-Royal

Até bem pouco tempo a *Gramática de Port-Royal* era muito malvista pelos lingüistas. Apresentavam-na como modelo da forma pela qual não se deve fazer gramática. Em 1933, assim se exprimia Bloomfield:

> O erudito medieval via no latim clássico a forma logicamente normal da linguagem humana. Em tempos mais modernos essa doutrina levou à elaboração de *gramáticas gerais*, que se destinavam a demonstrar que a estrutura de várias línguas, e especialmente do latim, incorpora cânones de lógica universalmente válidos. O mais famoso desses tratados é a *Grammaire Générale et Raisonnée* do Convento de Port-Royal, que apareceu em 1660. Essa doutrina persistiu até o século XIX; aparece, por exemplo, no sábio humanista Gottfried Hermann, em sua obra *De emendanda ratione Graecae grammaticae* (1801). Ela ainda está presente em nossa tradição escolar, que procura aplicar padrões lógicos à linguagem (*Language*, 6).

Dauzat, em sua *Philosophie du Langage* (1929) observava que, no século XVII, a posição de Vaugelas, que via no "uso da Corte" o padrão da boa linguagem, poderia ter conduzido "à noção exata de evolução", porque o uso é suscetível de variação. No entanto, salienta, foram os lógicos que barraram esse caminho "en enrayant tout essor scientifique de la grammaire pendant un siècle et demi". E acrescenta:

> Port-Royal retomou as antigas idéias de Aristóteles e dos estóicos, segundo as quais os estudos de Gramática estavam em correlação estreita com os de Lógica, idéias que já tinham seduzido Escalígero, quando, em 1540, procurava as *causas* da língua latina, e Sanchez, autor de uma *Gramática Filosófica* (p. 152).

Não deixa de ser sintomático observar que a posição de Saussure já se afastava dessas condenações sumárias. No seu famoso *Curso de Lingüística Geral* (1916), por exemplo, diz que a concepção de língua de Bopp é "híbrida e hesitante". E logo ajunta:

> De outra parte, como procederam aqueles que estudaram a língua antes da fundação dos estudos lingüísticos, isto é, "os gramáticos" inspirados pelos métodos tradicionais? É curioso constatar que seu ponto de vista, na questão que nos ocupa, é absolutamente irreprochável. Seus trabalhos nos mostram claramente que eles querem descrever estado; seu programa é estritamente sincrônico.

E aqui Saussure faz uma referência explícita à *Gramática de Port-Royal:*

> Assim a gramática de Port-Royal trata de descrever o estado do francês sob Luís XIV e de determinar-lhe os valores. Para isso ela não necessita da língua da Idade Média; segue fielmente o eixo horizontal sem jamais dele se afastar; esse método é, pois, justo, o que não quer dizer que sua aplicação seja perfeita (p. 118 da 3ª ed. fr.).

Portanto Port-Royal acima de Bopp, pelo menos metodologicamente.

A atual voga da *Gramática de Port-Royal* se deve aos estudos do norte-americano Noam

Chomsky, o pai da gramática transformacional. Em seu conhecido *Cartesian Linguistics* (1966), traduzido para o francês como *La Linguistique Cartésienne* (1969), Chomsky procurou mostrar analogias surpreendentes entre a sua teoria lingüística e a dos gramáticos de Port-Royal. Chegou mesmo a escrever frases como estas:

> Sob vários aspectos, parece-me bastante justo ver essencialmente na teoria da gramática gerativa transformacional, tal como se desenvolve nos trabalhos atuais, uma versão moderna e mais explícita da teoria de Port-Royal (p. 69 da ed. fr.).

Ou ainda:

> Aparentemente a gramática de Port-Royal é a primeira a desenvolver de modo mais ou menos claro a noção de estrutura sintagmática. É, pois, interessante notar que ela estabelece muito claramente a inadequação da descrição sintagmática para representar a estrutura sintática, e que ela faz alusão a uma forma de gramática transformacional que é, sob vários aspectos, próxima da que estudamos ativamente hoje (p. 73).

E, em nota, Chomsky reafirma a sua posição:

> É interessante mencionar que a teoria da gramática gerativo-transformacional aproximou-se, sob muitos aspectos, do ponto de vista que estava implícito na teoria de Port-Royal; e isso à proporção que novos dados e novas descobertas se acumulavam no decurso destes últimos anos em que a gramática transformacional se tornou de novo objeto de pesquisas bastante avançadas.

O que Chomsky viu de coincidente entre a sua teoria e a de Port-Royal foi o concepção de que as línguas possuem uma estrutura de superfície e outra profunda. Depois de analisar algumas das proposições da *Gramática de Port-Royal,* Chomsky assim concluiu:

> Em resumo, a linguagem tem um aspecto interno e um aspecto externo. Pode-se estudar uma frase a partir do modo como ela exprime um pensamento ou a partir de sua forma física, em outros termos, do ponto de vista da interpretação semântica ou do ponto de vista da interpretação fonética.
>
> Para usar de uma terminologia recente, nós podemos distinguir "a estrutura profunda" de uma frase da sua "estrutura de superfície" (p. 62).

Mas, afinal, que vem a ser a *Gramática de Port-Royal?* Trata-se de um livro, de não muitas páginas, escrito por dois membros da Abadia (cisterciense) de Port-Royal, na França, de inspiração cartesiana. A gramática intitula-se: *Grammaire Générale et Raisonnée* e diz conter "les fondements de l'art de parler". A data de sua publicação é 1660. Não se trata de uma gramática *francesa* e sim *générale*. Algo assim como a nossa Lingüística *Geral* que, ao invés de ir buscar os seus fundamentos no conhecimento extensivo das línguas do mundo, quisesse tê-los achado na própria natureza racional do espírito humano, e daí o seu caráter *raisonnée* e não indutivo. No "Prefácio", diz um de seus autores. Cl. Lancelot, que, tendo trabalhado na gramática de diversas línguas (latina, grega, italiana, espanhola), verificou possuírem elas muitas coisas em comum e então pôs-se a procurar as razões de tais identidades. Encontrou algumas dúvidas que comunicou a um de seus amigos, A. Arnauld, co-autor da *Lógica* que seria publicada dois anos depois da *Grammaire* (1662). Dessas conversas com Arnauld surgiram muitas aberturas para as dúvidas de Lancelot, de modo que este obteve do amigo que, a horas perdidas, lhe ditasse as suas reflexões. E assim, recolhendo-as e pondo-as em ordem, e juntando-as às suas própria, compôs a *Grammaire*. Esta ciência é definida inicialmente como "a arte de falar". Note-se que não se diz "a arte de falar corretamente" ou qualquer coisa no gênero, mas, simplesmente, *arte de falar*. É que a noção de correção está implícita no conceito de "arte", que é a forma de conhecimento que nos ensina as regras de bem fazer alguma coisa. *Bem fazer corretamente* seria, pois, uma tautologia que os avisados autores da *Grammaire* não iriam cometer. A observação, exata, já está na "Introdução" de Michel Foucault: "falar fora de toda regra vem a ser não falar de modo algum: a existência de uma fala efetiva é a medida de sua correção".

Compõe-se a Gramática de duas partes: na 1.ª se trata das letras e dos caracteres da escrita; na 2.ª, dos princípios e das razões nos quais se apóiam as diversas formas da significação das

palavras. Portanto segunda e primeira articulações da linguagem. O último capítulo da 2.ª parte (a 1.ª tem apenas seis capítulos), o vigésimo quarto, ocupa-se da Sintaxe e das figuras de construção. No entanto, em outros capítulos da 2.ª parte, trata-se também de questões sintáticas, ou seja, de casos que hoje chamaríamos de morfossintaxe.

No livro define-se *falar* como "explicar seus pensamentos por sinais que os homens inventaram para esse fim". Mas é pena que o livro não desenvolva nenhuma teoria dos sinais. Essa omissão grave deixa-o de o ser, porém, para Foucault, que assim exculpa os AA.: "Se não há teoria do sinal na *Grammaire,* em compensação encontramo-lo na *Lógica*" (p. XVI da *Grammaire,* nas *Republicações Paulet* (1969), que traz uma introdução de Michel Foucault).

Chomsky, na *Lingüística Cartesiana,* enfocou sob o ângulo estrutura profunda *x* estrutura de superfície os seguintes tópicos da *Grammaire:* o desdobramento lógico em três juízos da frase "Dieu invisible a créé le monde visible"; a distinção das orações relativas em *explicativas* e *determinativas* (ou *restritivas*), como, aliás, fazemos ainda hoje; a análise dos artigos indefinidos; a questão das interrogativas indiretas. Em todos esses casos, segundo Chomsky, há uma estrutura profunda que se liga à estrutura de superfície através de uma série de transformações.

Para Chomsky, a gramática transformacional permite uma explícita formulação dos processos criativos da linguagem, graças ao desenvolvimento dos estudos de Matemática nos últimos trinta anos (v. *Aspects,* 8). A intuição desse processo criador estaria em Humboldt que diz que a linguagem faz "a partir de meios finitos um uso infinito". Mas, na verdade, essa intuição vai além (e não só intuição, mas reflexão propriamente dita), como se deu com os gramáticos "modistas" da Idade Média. Para as correntes espiritualistas, que definem o espírito humano exatamente pelo seu poder criador (o homem é colaborador de Deus na obra de criação), o caráter "criativo" da linguagem é o que há de mais elementar. Não foi preciso esperar o advento da Matemática Moderna para concluir pelo aspecto criador da fala. Não se trata de simples *recursividade,* mas da capacidade de criar a todo momento novas estruturas globais que não estavam determinadas nem pelo número, nem pela natureza das partes componentes. A inteligência, porque de ordem espiritual, é capaz de "ver", i. é, de atingir realidades para as quais os meios materiais de expressão são mero trampolim. A comunicação autêntica se faz nessa base de mútua compreensão de realidades extra-sensoriais, vale dizer, numa atmosfera de *comunhão* de idéias e não de epidérmicas sensações de aparente euforia. Somente quando atinge o plano da comunhão espiritual é que o homem começa a se humanizar.

Mesmo no plano da "teoria" alguma coisa fizeram os modistas. Na Introdução que escreveu para recente reedição da *Grammatica Speculativa,* de Tomás de Erfurt (Longmans, 1972), assim se manifestou G. L. Bursill-Hall (que a traduziu):

> Chomsky propôs também dois critérios suplementares para a avaliação do poder teorético; esses referem-se à explanação da estrutura profunda e ao aspecto criativo da linguagem. Tomás claramente ocupou-se com a estrutura profunda — de fato as exigências externas de sua teoria não lhe deram escolha, e sua gramática tem um poder limitado de criar novas orações, obviamente nada como o poder gerativo de qualquer teoria moderna (p. 122).

A esse propósito creio igualmente cabíveis as seguintes palavras da *Gramática de Port-Royal:*

> Resta-nos examinar o que ela (a *parole*) tem de espiritual, aquilo que a faz uma das grandes vantagens do homem acima de todos os outros animais, e que é uma das maiores provas da razão; o uso que dela fazemos para significar nossos pensamentos, e essa invenção maravilhosa de compor com vinte e cinco ou trinta sons essa infinita variedade de palavras, que, nada tendo de semelhante em si mesmas ao que se passa em nosso espírito (a arbitrariedade do signo. SE), não deixam de descobrir aos outros todo o seu segredo e de fazer compreender aos que não podem nele penetrar (no nosso espírito), tudo quanto concebemos e todos os diversos movimentos de nossa alma (p. 22).

Vemos aqui apresentado, sob outro ângulo, o aspecto criativo da linguagem e com um fundamento mais satisfatório do que o da Matemática Moderna (embora não tão *à la page*), qual o da natureza racional do espírito humano.

Deve-se observar que a *Gramática de Port-Royal*, conquanto *raisonnée*, i. é, de fundamento racional, não condena os usos contrários aos princípios que busca fixar. É que, na prática das línguas, se torna impossível escapar aos ditames do uso "quem penes arbitrium est, es jus, et norma loquendi". Nesse particular, torna-se muito interessante transcrever o que diz a *Grammaire* a propósito do regime dos verbos, capítulo muito revel a normas e prescrições:

> A quinta (máxima geral), que o regime dos verbos é muita vez tomado de diversas espécies de relações contidas nos casos, *consoante o capricho do uso* (o grifo é nosso), o que não muda a relação específica de cada caso, mas deixa ver que o uso escolheu esta ou aquela *ao sabor de sua fantasia* (grifo nosso).
>
> Assim diz-se em latim *juvare aliquem* e diz-se também *opitulari alicui*, ainda que sejam dois verbos de ajudar, porque *foi do agrado dos latinos* (grifo nosso) considerar o regime do primeiro verbo como o termo onde se passa a ação, e o do segundo como um caso de atribuição, com o qual a ação do verbo tinha relação.
>
> Assim diz-se em francês *servir quelqu'un* e *servir à quelque chose*.
>
> Assim, em espanhol, a maior parte dos verbos ativos governam indiferentemente o dativo ou acusativo.
>
> Assim um mesmo verbo pode receber diversos regimes, principalmente misturando com ele o das preposições, como *praestare alicui*, ou *aliquem*, ultrapassar alguém.
>
> Assim diz-se, por exemplo, *eripere morti aliquem*, ou *mortem alicui*, ou *aliquem a morte*, e coisas semelhantes.
>
> Algumas vezes mesmo esses diversos regimes têm a força de mudar o sentido da expressão, conforme o uso da língua o autorize: porque, por exemplo, em latim *cavere alicui* é zelar por sua conservação, e *cavere aliquem* é pôr-se em guarda contra alguém; no que é preciso sempre *consultar o uso* (o grifo é nosso) em todas as línguas (pp. 105-6).

Essas concessões ao uso eram inevitáveis numa *Grammaire raisonnée*, o que dá para louvar o espírito de prudência de seus autores. Até razões de estilo houveram por bem os autores invocar. Tratando, por exemplo de uma regra de Vaugelas a respeito do uso do artigo junto a um substantivo determinado por oração relativa, lê-se na *Grammaire* (p. 61) o seguinte:

> Se há outras formas de falar que pareçam contrárias a isso, as quais não possam ser justificadas por todas essas observações (precedentes), tratar-se-á, a nosso ver, de restos do velho estilo, no qual se omitiam quase sempre os artigos.

E, no que diz respeito à submissão ao uso, acrescentam uma regra de procedimento que marca bem a posição dos autores nesse conflito entre a razão e a consuetude:

> É uma máxima que aqueles que trabalham com uma língua viva devem ter constantemente sob os olhos, que os modos de falar que são autorizados por um uso geral e não contestado devem passar por bons, ainda que sejam contrários às regras e à analogia da língua; mas que não se deve alegá-los para pôr em dúvida as regras e perturbar a analogia, nem, para autorizar, por conseqüência, outros modos de falar que o uso não tivesse autorizado. Dito de outro modo, quem não se detiver senão nos caprichos do uso, sem observar es a máxima, fará com que uma língua permaneça sempre incerta, e que, não tendo princípios nenhuns, jamais possa fixar-se (pp. 61-2).

É claro que não cabe aqui, neste breve apêndice, comentário mais extenso sobre a reabilitada *Gramática de Port-Royal*. Mas algumas indicações tornavam-se necessárias, principalmente tendo em vista a reinterpretação do texto por Noam Chomsky.

Apêndice II: Forma e Substância

No *Curso de Lingüística Geral* (p. 157 da 3.ª ed.), lê-se:

> La linguistique travaille donc sur le terrain limitrophe où les éléments des deux ordres (a fônica e a psiquica) se combinent; *cette combinaison produit une forme, non une substance* (sublinhado no original).

Segundo Godel (*Les Sources Manuscrites du CLG*, 1957), em notas de Riedlinger ao II Curso de Saussure (1908-9) está:

> Cette ondulation représent l'union, et pour ainsi dire l'accouplement, de la pensée avec cette chaine phonique, qui est elle-même amorphe. Leur combinaison produit une forme (p. 214).

Em nota (n.º 282), observa Godel: "Dessa passagem, os editores tiraram a frase célebre: A língua é uma forma, não uma substância".

Se a redação não é de Saussure, pertence-lhe o pensamento.

A afirmação vem no Cap. IV do *Cours* sobre o valor lingüístico. Nessa parte do livro, o mestre suíço procura caracterizar o fenômeno "língua", que situa como intermediário entre duas massas amorfas, "la pensée" — "uma nebulosa onde nada é necessariamente delimitado" —, e a substância fônica — "uma matéria plástica". A função da língua é articular essas duas substâncias, i. é, delimitá-las reciprocamente, de modo que se criem unidades de um tipo particular, o pensamento-som, que permitem, através da decomposição arbitrária das duas massas em contato, uma estruturação do universo psíquico em idéias, manifestadas exteriormente por meio dos signos orais.

Essa articulação é uma forma, não uma substância, porque consiste não nos elementos em que se subdivide, mas na relação entre eles. As unidades lingüísticas se identificam assim pela sua posição recíproca no sistema, ou seja, pelo que Saussure denomina *valores*. Na língua, diz o pai da Lingüística moderna, "os elementos se sustentam reciprocamente em equilíbrio segundo regras determinadas, a noção de identidade se confunde com a de valor e reciprocamente" (p. 154). As unidades da língua não podem, portanto, ser estudadas isoladamente. Ainda aqui Saussure:

> Além disso a idéia de valor, assim determinada, mostra-nos que é uma grande ilusão considerar um termo simplesmente como a união de um certo som com um certo conceito. Defini-lo assim seria isolá-lo do sistema de que faz parte; seria acreditar que se pode começar pelos termos e construir o sistema fazendo-lhes a soma, ao passo que, ao contrário, é do todo solidário que é preciso partir para obter por análise os elementos que ele encerra (p. 157).

A tese de que a língua é uma forma e não uma substância deve-se, pois, inicialmente a Saussure. "Ainda que seja possível encontrar formulações mais antigas", adverte Gabriel Bès, "é no *Cours de Linguistique Générale* de Saussure que, para o domínio lingüístico, a oposição entre forma e substância foi apresentada, ou, pelo menos, esboçada" (In *Linguistique, Guide Alphabétique* sob a direção de André Martinet, Denoël, Paris, 1969, p. 118).

Esse princípio tanto se aplica ao aspecto "significado" como ao aspecto "significante" do signo lingüístico.

No que diz respeito ao significado, Saussure faz uma distinção entre "significação" e "valor". *Significação* é o sentido que uma palavra tem relativamente à idéia que traduz. Assim a significação da palavra "bezerro" contém (exprimindo-nos em termos atuais) os seguintes traços sêmicos ou semas: *bovino, macho, novo*. Mas o seu valor decorre das suas relações com as outras palavras da mesma esfera semântica.

> Fazendo parte de um sistema, (essa palavra) se reveste não apenas de uma significação, mas também e principalmente de um valor, o que é coisa completamente diferente (*CLG*, 160).

Saussure dá então o conhecido exemplo do francês *mouton:*

> O francês *mouton* pode ter a mesma significação do inglês *sheep*, mas não o mesmo valor, e isso por várias razões, em particular porque, falando de um pedaço de carne preparado e servido à mesa, o inglês diz *mutton* e não *sheep*. A diferença de valor entre *sheep* e *mutton* está em que o primeiro tem a seu lado um segundo termo, o que não é o caso para a palavra francesa.

Para o significante, Saussure mantém a mesma posição. "O que importa numa palavra", diz o mestre, "não é o som em si mesmo, mas as diferenças fônicas que permitem distinguir essa palavra de todas as outras, porque são elas (as diferenças) que contêm a significação." Estava fundada a Fonologia. Veja-se, por exemplo, como Saussure se refere ao significante:

> Isso é mais verdadeiro ainda do significante lingüístico; em sua essência, ele não é de forma alguma fônico, é incorporal, constituído não pela sua substância material, mas unicamente pelas diferenças que separam sua imagem acústica de todas as outras (p. 164).

E é aqui que Saussure insere mais uma de suas afirmações famosas: "Os fonemas são antes de tudo entidades opositivas, relativas e negativas".

É essa idéia de oposição, de relação, que está na base do conceito da língua como forma e não como substância. A forma é uma rede de relações opositivas e negativas.

Coube ao dinamarquês Louis Hjelmslev levar premissas saussurianas às suas últimas conseqüências. Elaborou então a teoria *glossemática* que, segundo O. Ducrot, se apóia principalmente nestas duas afirmações do *CLG:* 1 — a língua não é uma substância, mas uma forma. 2 — toda língua é ao mesmo tempo expressão e conteúdo (in *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage* *, Paris, Seuil, 1972, p. 36).

Hjelmslev parte da premissa epistemológica de ordem geral segundo a qual um objeto qualquer só tem existência em virtude das relações que mantém com outros objetos (v. Gabriel Bès, *loc. cit.*, 119). A língua é um desses objetos, e Hjelmslev diz que "le langage (est) essentiellement une entité autonome de dépendances internes", ou, numa palavra, uma *estrutura* (in *Essais Linguistiques*, Copenhague, 1959, p. 21).

A concepção de "forma" em Hjelmslev é, portanto, por assim dizer, mais depurada do que em Saussure. Observa Ducrot (in *DESL*, Cap. "Glossématique") que Hjelmslev distinguiu três níveis ali onde Saussure só vira dois (forma e substância). A substância saussuriana, diz Ducrot, é a realidade semântica ou fônica, considerada independentemente de qualquer utilização lingüística. À substância assim entendida chama Hjelmslev *purport*, termo que Ducrot propõe traduzir por *matière*, matéria. Para a forma saussuriana, quando entendida como recorte tônico ou semântico, Hjelmslev propõe a designação de *substância*. A forma hjelmsleviana (terceiro nível) seria, pois, a rede de relações entre as unidades da língua.

Mas, para Hjelmslev, como vimos, a língua se manifesta em dois planos: o da expressão e o do conteúdo. Como a língua é forma, apresenta-se sob dois aspectos: a forma da expressão e a forma do conteúdo. Há paralelamente a substância da expressão e a substância do conteúdo, através das quais as formas respectivas se manifestam. Contudo a forma é independente da substância: uma mesma forma pode manifestar-se por mais de uma substância (a substância fônica ou a substância gráfica, por exemplo).

Se, numa língua, os dois planos têm a mesma estruturação formal, estamos diante do que Hjelmslev chama *língua conforme* (é o caso das matemáticas cujos símbolos têm interpretação semântica unívoca). Fora daí o que há são línguas *não-conformes*. Uma língua não-conforme se chama *denotativa* quando nenhum de seus planos é uma linguagem (caso das línguas históricas, também impropriamente chamadas "naturais", porque os seus signos sempre se referem a elementos fora do sistema). Quando o plano do conteúdo é uma linguagem, temos o que Hjelmslev chama *metalíngua* (a linguagem da Lingüística, língua técnica usada para a descrição das línguas). Finalmente, se o plano da expressão é uma linguagem, trata-se de uma *língua conotativa*. É o caso das línguas históricas quando usadas como objeto literário.

A doutrina formalista e estrutural contida nos ensinamentos dos grandes mestres da Lingüística moderna transbordou do campo dos especialistas e se projetou nos domínios das ciências humanas em geral. O primeiro setor atingido foi o da Literatura, que já havia encontrado nos formalistas russos uma atmosfera semelhante. Veio depois o *new criticism* norte-americano, erigindo o texto e não o condicionamento histórico-cultural como o objeto específico daquilo que Jakobson denominara *literariedade*. A Antropologia Estrutural de Claude Lévi-Strauss também contribuiu para essa aproximação interdisciplinar, o mesmo podendo-se dizer da teoria *gestaltista* em Psicologia. Hoje o Estruturalismo estende ao estudo antropo-sociológico a doutrina de que a formalização do co-

* Trad. bras., Ed. Perspectiva, 1977.

nhecimento leva necessariamente à construção de *modelos*, como processo de interpretação da realidade. Como diz Piaget,

> o próprio de um estruturalismo metódico é procurar a explicação desse sistema (das relações ou interações observáveis) numa estrutura subjacente que permite a sua interpretação de alguma forma dedutiva e que se trata de reconstituir pela construção de modelos lógico-matemáticos (*Le Structuralisme*, Que Sais-je? p. 83).

Pode-se datar dos fins da Segunda Guerra Mundial o *take off* epistemológico que reinterpretou a metodologia científica, já preparado, aliás, por trabalhos de grandes sábios do princípio do século, como Poincaré, Einstein, Louis de Broglie, entre outros. Fernand de Saussure deve ser alinhado nesse grupo, pois, como vimos, já no princípio do século, ensinava que a realidade lingüística deve ser captada como um sistema e não como simples agregado de elementos objetualmente associados. Concepção estrutural e não atomística da realidade.

Um dos mais importantes teóricos dessa nova posição na França foi Gaston Bachelard, cujo livro *Le Nouvel Esprit Scientifique*, de 1934, recobrou em nossos dias candente atualidade. A nova atitude científica afasta-se do positivismo dominante no século passado, que partia do dado sensível elementar para, por generalização sucessivas, ascender a um princípio de explicação na linha do que os escolásticos chamavam *abstração total*. A ciência moderna, porém, para falar com Bachelard, é não-cartesiana, no sentido de que não é pelo simples que se deve explicar o complexo, mas, ao contrário, é do complexo que se deve partir para poder explicar o simples. Por outras palavras, o simples é uma ilusão, porque tem sempre a sustentá-lo uma rede de relações explícitas ou implícitas. Algumas citações de Bachelard parecem-me oportunas (cito pela reedição de 1971, da PUF):

> Quando se compreendeu corretamente... que a experimentação está sob a dependência de uma construção intelectual anterior, procura-se do lado do abstrato as provas da coerência do concreto (p. 44).

Na seguinte citação aparece o caráter *operacional* da ciência moderna em oposição à sua feição meramente *descritiva* do século passado:

> De uma maneira mais positiva, captar-se-á a essência da psicologia do espírito científico na reflexão pela qual as *leis* descobertas na experiência são pensadas sob a forma de *regras* aptas a descobrir fatos novos (p. 140).

Nestas outras parece-me que se pode identificar bem o seu pensamento:

> Na realidade, não há fenômenos simples; o fenômeno é um tecido de relações. Não há *natureza* simples, substância simples; a substância é uma contextura de atributos. Não há idéia simples, porque uma idéia simples... deve ser inserida, para ser bem compreendida, num sistema complexo de pensamento e de experiências (p. 152).

> Acabamos precisamente de entrar no século da *molécula* depois de longos anos consagrados aos pensamentos atomísticos (p. 164).
>
> E, portanto, vão perseguir o conhecimento do simples em si, do ser em si, porquanto é o composto e a relação que suscitam as propriedades, é a atribuição que esclarece o atributo (p. 165).

Note-se que o termo "metafísica" deixa de ser o objeto de derrisão dos positivistas. Basta uma transcrição:

> Nós o vimos, a tarefa em que está empenhada a física contemporânea é a síntese da matéria e da irradiação. Essa síntese física está subentendida pela síntese metafísica da coisa e do movimento (p. 144).

Tal doutrina, que repõe na mente humana a explicação da economia do universo, foi denominada por Bachelard *racionalismo aberto*. Creio que podemos sintetizá-la nas seguintes palavras desse mesmo A.:

> As qualidades do real científico são assim, em primeira linha, funções de nossos métodos racionais. Para constituir um fato científico definido, é preciso pôr em obra uma técnica coerente. A ação científica é por essência complexa. É do lado das verdades factícias e complexas e não do lado das verdades adventícias e claras que se desenvolve o empirismo ativo da ciência. Bem entendido, verdades inatas não poderiam intervir na ciência. Cumpre formar a razão da mesma maneira que cumpre formar a experiência.

Tal posição tem, naturalmente, os seus perigos. A verdade preexiste ao homem, que a des-

cobre mas não a cria. Ou cria em segunda instância, por assim dizer. Evidentemente que é com os dados que tem à mão que o homem, isto é, a inteligência humana, constrói uma verdade à sua medida. Não devemos, porém retroagir ao radicalismo de Protágoras. Essas verdades não poderão colidir com a Verdade *tout court,* fundamento da validade de todas as nossas limitadas interpretações do real. Cabe aqui a famosa distinção de Goblot entre *verdade* e *realidade.* Porque, como observa Maritain, "é indispensável distinguir a *coisa* de que se ocupa a ciência (esta mesa, por exemplo) do *objeto* integralmente preciso ('objeto formal') sobre o qual ela incide e do qual tira a sua estabilidade (por exemplo, as propriedades geométricas desta mesa considerada em sua forma, ou as propriedades físico-químicas da madeira de que é feita, ou as leis de sua fabricação) —, objeto que não existe separado da coisa (a não ser no nosso espírito) e que entretanto não se confunde com ela. A ciência incide diretamente e de si sobre o abstrato, sobre as constâncias ideais e as determinações supramomentâneas, digamos sobre os objetos inteligíveis que nosso espírito vai procurar no real e depreender dele" *(Les Degrés du Savoir,* pp. 49-50).

A realidade crua não é verdadeira nem falsa; ela simplesmente *é.* Verdade ou falsidade são resultantes do nosso julgamento sobre as coisas. E esse julgamento depende, evidentemente de nosso equipamento intelectual. Isso, porém, não significa que os modelos criados pela atividade investigadora do cientista sejam arbitrários e superordenados ao real. As coisas é que são a medida da verdade, e não seus fantásticos produtos.

Vê-se, pois, que a afirmação de que a língua é uma forma e não uma substância subentende implicações de ordem filosófica que a comprometem com certas posições epistemológicas de cunho racionalista, senão mesmo idealista. Um lingüista de boa formação filosófica, o Prof. Eugênio Coseriu, em estudo de rara penetração "Forma y Sustancia en los Sonidos del Lenguaje" (fazem parte atualmente do livro *Teoría del Lenguaje y Linguística General*) mostra que uma pura forma, eidética, exclusivamente relacional, álgebra da linguagem é simples ente de razão que não pode *por si só* constituir objeto de uma ciência *lingüística.* "Uma forma lingüística", diz, "é uma abstração, mas não é *forma vazia,* privada de atributos, ao contrário conserva, justamente, os atributos com que se apresenta concretamente na substância" (p. 220). Por outras palavras, a língua mais corretamente se definirá como "uma forma numa substância". Conclusão que poderá servir de fecho a este apêndice.

6. O SENTIMENTO E A RAZÃO NAS POÉTICAS E NA POESIA DO ROMANTISMO

Paulo Vizzioli

A multiplicidade e a diversidade das manifestações do Romantismo têm criado sérios entraves a todos os que pretendem alcançar uma conceituação clara e precisa daquele movimento artístico e literário. A maioria dos que enfrentam o problema — e isso sem falarmos daqueles que interpretam o Romantismo como uma tendência que transcende o período histórico que em geral lhe é consignado — procuram a solução nos contrastes entre ele e o realismo que o seguiu, ou, mais freqüentemente ainda, entre ele e o Neoclassicismo que imediatamente o antecedeu. De fato, se o Romantismo foi uma reação ao Neoclassicismo e ao que ele representava, é lógico e natural esperar-se que o cotejo de ambos forneça dados utilíssimos para a sua compreensão. E foi o que fizeram os pesquisadores, estabelecendo uma série bastante extensa de polaridades significativas. Por meio destas, ficamos sabendo que, em contraposição ao Neoclassicismo, o Romantismo "é dinâmico em vez de estático, prefere a

desordem à ordem, a continuidade à disjunção, o esfumado ao nítido, é mais voltado para dentro que para fora", e assim por diante[1]. Notamos também que todas essas oposições parecem brotar de uma dicotomia básica: o Romantismo se identifica com o *sentimento* (ou a emoção, ou o inconsciente, ou a energia primitiva), enquanto o Neoclassicismo se associa à *razão*. E é isso que geralmente nos ensinam os compêndios de história da literatura e nos sugerem muitos dos estudos específicos sobre a matéria.

Essa fórmula (Neoclassicismo: razão:: Romantismo: sentimento), que, sem dúvida, possui o mérito da simplicidade, começa, entretanto, a revelar-se insuficiente quando, na prática, se tenta explicar fatos como a presença de elementos clássicos no Romantismo inglês, italiano ou alemão. Ou quando se procura, por exemplo, conciliar o Classicismo de Hoelderlin com o de Goethe e Schiller. Nessas circunstâncias, ou se distorce a realidade histórica para preservar a fórmula, ou se abandona a fórmula e se admite o caos. E, como em todo dilema que se preze, nenhuma das duas alternativas é satisfatória.

Embora não tenhamos a mínima intenção de solucionar problema tão complexo, quer nos parecer que boa parte da dificuldade reside na interpretação, em termos absolutos, que se costuma dar àquela conceituação tradicional do Romantismo. Nenhuma arte é exclusivamente baseada no sentimento, assim como nenhuma depende unicamente da razão. Como se sabe, esses dois ingredientes são igualmente essenciais a toda e qualquer manifestação artística — e isso é verdade até para seus níveis mais simples, que são os da própria percepção sensorial. Aliás, parece comprová-lo o fato de que os únicos órgãos dos sentidos, através dos quais é possível a apreciação daquilo que usualmente chamamos Arte, são os olhos e os ouvidos, isto é, justamente aqueles que, por não receberem as impressões por contacto direto, mas através de um meio físico (a luz e o som), necessitam submetê-las a um ajustamento "mental". E esse elemento de racionalidade é mais importante ainda na literatura, não só porque, devido aos *sons das palavras* e às *visualizações mentais* permitidas pelas imagens, ela se relaciona parcialmente com a música e as artes plásticas, mas também por causa das estruturas lógicas que as palavras constroem — se bem que, mesmo nessa esfera, a razão não reina absoluta, contrapondo-se a ela com freqüência o elemento afetivo representado pelo *tom*. Portanto, em todos os níveis aqui assinalados, sonoridade, imagética e tom — que, *grosso modo,* correspondem aos três aspectos que Ezra Pound considerou básicos em toda criação poética, ou seja, a *melopéia,* a *fanopéia* e a *logopéia* ("a dança do intelecto por trás das palavras") —, comparecem, em pé de igualdade, a razão e o sentimento. Tão evidente é essa dupla presença, que muitos dos maiores críticos ingleses e norte-americanos deste século fundamentaram suas interpretações e análises justamente no exame do conflito dos elementos racionais e emotivos das obras literárias, como, por exemplo, I. A. Richards (com seus conceitos de *denotação* e *conotação*), John Crowe Ransom (com a *estrutura* e a *textura*) e Allen Tate (com a *ex-tensão* e a *in-tensão*). Trata-se, naturalmente, de algo axiomático e que, como tal, dispensa demonstração. Se tanto nos alongamos sobre o assunto, correndo o risco de nos tornarmos impertinentes, foi porque essa verdade, como tudo o que é muito óbvio, costuma ser esquecida. É o que fazem muitos dos estudiosos do Romantismo. Nenhum deles seria imprudente a ponto de afirmar que o Neoclassicismo é racionalismo puro, ou que o Romantismo é a liberação total dos sentimentos. Na prática, contudo, a maioria desenvolve seus raciocínios como se assim fosse, e os resultados, como sabemos, não têm sido muito felizes.

Para que não incorramos no mesmo erro, vamos tomar, como ponto de partida deste nosso estudo, a constatação elementar de que a razão e o sentimento estão igualmente presentes nas duas tendências literárias, e que, se alguma diferença

1. WELLEK, René. "Romantism Re-examined". In: NORTHROP FRYE (ed.). *Romantism Reconsidered.* Nova York e Londres, Columbia University Press, 1968, p. 115.

existe entre elas, relativamente àqueles dois pólos, trata-se apenas de uma questão de *ênfase* e de *método de integração*. Assim, para os poetas neoclássicos, o aspecto racional é o que deve predominar, controlando e selecionando os elementos emotivos; para os românticos, ao contrário, o sentimento é o princípio de tudo, dele devendo derivar naturalmente o conteúdo racional e a estruturação do conjunto. Podemos perceber isso de modo bem claro quando contrastamos a poética de um autor neoclássico, como, por exemplo, o inglês Alexander Pope, com os princípios românticos expostos pelo filósofo alemão Friedrich von Schelling.

Em *Essay on Criticism* (1711), obra que defende pontos de vista semelhantes aos de Horácio e de Boileau, Pope estabelece uma nítida distinção entre *judgment* (juízo) e *wit* (engenho, ou imaginação), isto é, entre a razão e o sentimento. Ambos devem trabalhar juntos, "como marido e mulher", para a criação artística, mas a palavra final cabe ao marido, o "juízo", pois é mais importante guiar que esporear o corcel da Musa:

> Some, to whom Heaven in wit has been profuse,
> Want as much more to turn it to its use;
> For wit and judgment often are at strife,
> Tho' meant each other's aid, like man and wief.
> 'Tis more to guide, than spur the Muse's steed;
> Restrain his fury, than provoke his speed.

A ascendência da razão se justifica, aliás, pelas próprias leis da Natureza, que não são mais que o reflexo da harmonia, da ordem e do racionalismo de seu Criador. A obrigação do artista é manter-se fiel a elas, precisando para isso aplicar constantemente o seu *judgment* pessoal, robustecido pela observação dos exemplos oferecidos pelos clássicos gregos e latinos, que descobriram aquelas leis, metodizando a Natureza:

> Those Rules of old discover'd, not devis'd,
> Are Nature still, but Nature methodiz'd.

Temos aqui, portanto, dois dos pontos fundamentais da poética neoclássica: 1.º) a razão deve dirigir o sentimento; e 2.º) ela se desincumbe melhor dessa tarefa quando sustentada pela "imitação". Isso, entretanto, não significa de modo algum a eliminação do aspecto emotivo. Pelo contrário, a relevância deste é abertamente reconhecida pelo próprio Pope, quando, ainda no *Essay on Criticism*, condena os que desprezam certos poemas apenas porque apresentam excessos sentimentais nos pormenores. Segundo o poeta, as obras perfeitas, extremamente racionais, "corretamente frias", evitam a censura, mas provocam o sono:

> Survey the whole, nor seek slight faults to find
> Where Nature moves, and rapture warms the mind;
> Nor lose, for that malignant dull delight,
> The gen'rous pleasure to be charm'd with wit.
> But in such lays as neither ebb nor flow,
> Correctly cold, and regularly low,
> That shunning faults, one quiet tenour keep;
> We cannot blame indeed — but we may sleep.

Essa mesma polaridade ressurge no Romantismo; só que, ao invés de à razão, a precedência cabe ao sentimento. E essa diferença acarreta inúmeras outras no relacionamento dos dois aspectos. De fato, enquanto no Neoclassicismo o controle da razão se exercia de fora para dentro, com a imposição de modelos ou "formas" preexistentes, no Romantismo a razão devia brotar do sentimento, o grande impulso inicial que propiciaria a estruturação, de dentro para fora, das "formas" adequadas. No primeiro, o processo criativo era basicamente "mecânico"; no segundo, "orgânico". Esse interesse pela "forma orgânica" foi provavelmente estimulado pela extraordinária evolução dos estudos botânicos na época (basta lembrar que escritores como Coleridge e, sobretudo, Goethe foram grandes especialistas na matéria), embora tenha derivado, em grande parte, dos escritos filosóficos de Kant, Fichte e outros idealistas alemães, contrários ao racionalismo mecanicista de pensadores como John Locke. Outro fator que certamente contribuiu para o surgimento desse interesse foi o reavivar da consciência nacional dos povos teutônicos, que levou seus artistas — como aconteceu na Alemanha e na Escócia — a se rebelarem contra os modelos e atitudes im-

postos de fora pela tradição greco-latina ou mediterrânea, — que Emery Neff [2] denominaria a "Voz do Sul", estranha e artificial, em contraposição com a naturalidade da "Voz do Norte", propugnada por Herder e outros. Graças a tudo isso, firmou-se pela primeira vez, de modo mais ou menos nítido, o conceito de "poesia orgânica", na qual a imaginação espontaneamente determinaria o conteúdo, e sua expressão. Como se pode notar, o Romantismo não expulsou a razão; apenas a integrou num contexto mais amplo, onde o principal elemento conformador seria o sentimento. Poucos expressaram tão bem esse relacionamento novo quanto Schelling, em *Sobre a Relação das Artes Plásticas com a Natureza*, de 1807. Depois de afirmar que a arte é a única mediação possível entre o mundo sensível e a realidade transcendental, entre o particular e o universal, a "forma" e a "idéia", reconhece o filósofo alemão que seu poder criativo não é arbitrário, mas age através da combinação da atividade consciente, que ele chama de *Thätingkeit*, com a força inconsciente, ou seja, *Kraft:*

> De há muito já se percebeu que nem tudo na arte é o produto da consciência, que uma força inconsciente deve estar ligada à atividade consciente, e que a arte mais elevada é produzida pela perfeita associação e pela interpenetração mútua de ambas. As obras que carecem desta marca da ciência inconsciente são reconhecidas pela sensível ausência de uma vida autônoma e independente de seu criador; quando, pelo contrário, ela está em operação, a arte confere à sua obra, juntamente com a maior lucidez da inteligência, aquela incomensurável realidade graças à qual ela se assemelha a uma obra da natureza [3].

Como se pode ver, a atividade consciente e a força inconsciente devem trabalhar em harmonia. Se a última for eliminada, a obra não terá vida independente; se a primeira inexistir — é também Schelling quem o diz —, o artista não logrará transcender o particular, subordinando-se inteiramente à natureza e produzindo somente "máscaras". Essa combinação, entretanto, não mais deve estar, como na poética de Alexander Pope, sob a égide da razão, e sim dos sentidos e da emoção, que são os pontos de partida e de chegada: o artista "deve afastar-se do produto ou criatura, mas apenas a fim de se elevar ao nível da energia criadora e apreendê-la espiritualmente. Isso o transporta ao reino das idéias puras; ele perde a criatura para reconquistá-la com interesse mil vezes amplificado, retornando assim, neste sentido pelo menos, à natureza" [4].

Essa interação da razão e do sentimento, no Romantismo, de certa forma pressupõe um equilíbrio, como, aliás, o próprio Schelling deixou claro. Suas considerações, porém, são fundamentalmente teóricas. Na prática, esse equilíbrio ideal se revelou bastante difícil e freqüentemente precário, fazendo com que sua necessidade e até mesmo sua existência nem sempre sejam reconhecidas. Algumas vezes, devido a circunstâncias próprias de determinados países e determinadas fases, ou devido aos temperamentos individuais dos escritores, o sentimento predominou de maneira quase exclusiva; outras vezes, foi a razão que se impôs, chegando em alguns casos a vestir o Romantismo com as roupagens do Classicismo. Em nenhum país esses extremos se manifestaram com tanta nitidez quanto na Alemanha, afetando inclusive a evolução dos autores individuais. Exemplo típico foi Goethe, que, na juventude, proclamava que o sentimento era tudo, e, na maturidade, passou a considerar o Romantismo uma doença, por causa dos excessos emotivos. E, entre um extremo e outro, surgiu, não só na Alemanha mas também em outros países, toda uma gama de atitudes e posições que, se por um lado dificultou a percepção da unidade fundamental de todo o movimento romântico, por outro o enriqueceu sobremaneira, tornando-o um dos períodos mais variados e interessantes de toda a história literária.

2. Cf. NEFF, Emery. *A Revolution in European Poetry: 1660-1900*. Nova York, Columbia University Press, 1940, pp. 36-86.

3. SCHELLING, Friedrich von. "*Concerning the Relation of the Plastic Arts to Nature*" (Trad. ing. de M. Bullock), *Apud* HERBERT READ, *The True Voice of Feeling*, Londres, Faber and Faber, 1953, p. 331.

4. *Id. ibid.*, p. 334.

A intenção do presente estudo é, basicamente, a de demonstrar essa unidade dos princípios estéticos do Romantismo, expostos do ponto de vista filosófico por Schelling e outros, na diversidade das poéticas desenvolvidas pelos autores que, na prática, tiveram que conciliar a razão com o sentimento dentro das novas concepções de organicidade. Trata-se, naturalmente, de um campo vastíssimo, que não podemos ter a pretensão de explorar integralmente dentre das limitações de espaço do presente trabalho. Por isso, restringir-nos-emos à análise de alguns poucos poetas, embora significativos; além disso, todos eles deverão pertencer a uma só literatura, porque, dentro de uma mesma tradição, mais facilmente se poderá perceber como as diversas posições se relacionam intrinsecamente. Como estamos mais familiarizados com os autores ingleses, é através deles que procuraremos focalizar o problema, se bem que fazendo breves referências a poetas de outros países a fim de ressaltar o caráter geral das nossas conclusões.

Na Inglaterra, a necessidade de se integrar a razão no sentimento foi sentida já na época do Pré-Romantismo, ou seja, no século XVIII. É verdade que muitos autores desta assim chamada "nova literatura da sensibilidade" não encontraram grandes dificuldades para solucionar o problema, pois, como escritores de transição ainda imersos na atmosfera do Neoclassicismo, puderam, a exemplo de Thomas Gray e William Collins, conservar o equilíbrio graças simplesmente à persistência dos padrões antigos. Outros, porém, privados desse anteparo, por formação e por opção ideológica, se viram obrigados a descobrir por conta própria uma fórmula que garantisse, dentro das referidas concepções românticas de organicidade, a harmonia dos dois elementos. Em quase todos eles, porém, a balança pendeu a favor da emoção, em detrimento do aspecto racional. Um caso bastante característico foi o de William Blake.

No livro profético *The Marriage of Heaven and Hell*, escrito entre 1790 e 1793, Blake discute justamente o problema da união dos dois extremos. Começa por rejeitar a divisão na natureza humana (admitida por quase todos os credos religiosos e aceita pelo racionalismo), em duas partes, o corpo e a alma; conseqüentemente, nega também o princípio de que tudo o que provém do corpo é mau, levando o homem ao "inferno", e tudo o que deriva da alma é bom, abrindo as portas do "céu". Embora essas duas partes tenham características próprias — pois o corpo é a sede da "Energia" (ou do *wit* de Pope e da *Kraft* de Schelling), e a alma a sede da "Razão" (ou do *judgment* de Pope e da *Thaetigkeit* de Schelling) —, elas constituem um todo inseparável: "O homem não possui um Corpo distinto de sua Alma, pois o que chamamos Corpo é uma porção da Alma discernida pelos cinco sentidos"; assim sendo, "a Energia é a única que é vital, e vem do Corpo; e a Razão é o limite, ou circunferência externa, da Energia" [5]. Os dois princípios são, portanto, necessários, e devem andar sempre juntos. Daí o título do livro: "O Casamento do Céu e do Inferno". Trata-se, porém, de um casamento um pouco estranho, baseado não propriamente na conciliação, mas na eterna oposição, pois, como afirma Blake, "a oposição é a verdadeira amizade", uma vez que "sem contrários não há progressão". Notamos, nessa obra, que, como um legítimo representante do Romantismo, o poeta estabelece claramente a prioridade do sentimento, que ele associa à energia primitiva, àquela força inconsciente de que Schelling falaria poucos anos mais tarde; não despreza, contudo, a razão, pois reconhece, como também faria o filósofo alemão, que é a interação dos dois elementos que possibilita o trabalho de criação artística. Na prática, porém, o equilíbrio não foi sempre alcançado. Seja porque William Blake, vivendo ainda na Idade da Razão, se viu com-

5. Blake, William. "The Marriage of Heaven and Hell" In: *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne and the Complete Poetry of William Blake*, Nova York, The Modern Library, 1941, p. 652.

Sonnet

à Mlle Adeline Plunkett

Je connais tous les tons de la gamme du rose,
laque, pourpre, carmin, cinabre et vermillon.
je sais ton incarnat, aile du papillon,
et les teintes que prend la pudeur de la rose.

À Grenade, des bords que le Xénil arrose,
j'ai, sur le Mulhacen lamé de blanc paillon,
vu la neige rosir sous le dernier rayon
que l'astre, en se couchant, comme un baiser, y pose.

j'ai vu l'Aurore mettre un doux reflet pourpré
aux Vénus soulevant le voile qui leur pèse
et surpris, dans les bois les rougeurs de la fraise

mais le rose qui monte à votre front nacré
au moindre madrigal qu'on vous force d'entendre
de la fraîche palette est le ton le plus tendre

Chamarande 3 juillet 66

Théophile Gautier

Soneto, autógrafo de Gautier, 3 de julho de 1866.

pelido a enfatizar excessivamente, por necessidade dialética, o elemento irracional, seja porque seu próprio temperamento de visionário, de bardo profético, lhe impunha essa tendência, a verdade é que a maior parte de sua produção é quase ininteligível para os leitores não-iniciados, não obstante seu inegável vigor. Suas visões extremamente pessoais, de extraordinária carga emotiva, ditadas pela inspiração, não oferecem nem a base racional que facilita a comunicação, nem o distanciamento estético necessário à apreciação artística. Suas melhores obras, como *Songs of Innocence* e *Songs of Experience*, estão livres desses defeitos; mas o que dissemos acima é perfeitamente válido para *The Book of Thel, The First Book of Urizen, The Book of Los, Vala, or the Four Zoas* e tantos outros de seus livros proféticos.

Dentro da concepção orgânica da forma, o equilíbrio entre a razão e o sentimento, procurado por Blake e outros pré-românticos, somente será conseguido na Inglaterra, na teoria e na prática, pelas grandes figuras da primeira geração poética do Romantismo, como Wordsworth e Coleridge. É o que veremos a seguir.

A poética de William Wordsworth se encontra, de forma condensada, no "Prefácio" que ele escreveu para a segunda edição de *Lyrical Ballads* (1800), revisto e ampliado mais tarde (1802). Nesse documento, que de certo modo constitui um exemplo daquele espécime raro na literatura inglesa, o manifesto literário, o poeta desenvolve um conceito de poesia romântica em que, pela primeira vez, a razão e o sentimento se fundem harmoniosamente. De fato, o primeiro aspecto de sua obra que Wordsworth tem como típico, distinguindo-a da poesia dominante na época, eivada de inane fraseologia, é que toda ela pretende ter "um propósito digno". Essa preocupação moral obviamente se relaciona com o problema do conteúdo e, por conseguinte, com o problema da logicidade do conteúdo. Isso não significa, porém, que Wordsworth pretenda ser didático, a exemplo de muitos poetas neoclássicos, e construir seus poemas a partir de uma idéia. Pelo contrário, como verdadeiro romântico, nele o sentimento deve ter a primazia, transformando-se no único inspirador do pensamento, e no ponto de partida e de chegada do poema. Ou, como ele mesmo nos diz:

> É preciso que se mencione outra característica que distingue estes poemas da poesia hoje em dia aceita: é que é o sentimento neles desenvolvido que confere importância à ação e à situação, e não a ação e a situação ao sentimento [6].

Aí estão, portanto, a combinação e a interpetração (que Schelling iria propor sete anos mais tarde) da atividade consciente e da força inconsciente, permitindo ao artista partir da natureza, elevar-se ao reino das idéias, e retornar à natureza depois de haver apreendido sua espiritualidade *Naturgeist*. Mas essa combinação requer, antes de tudo, equilíbrio. Daí a célebre definição de poesia oferecida por Wordsworth: "A poesia é emoção recolhida na tranqüilidade". Essas palavras têm recebido as mais variadas interpretações: a nosso ver, parecem sugerir apenas que o poeta não deve iniciar a composição durante, ou logo após, o impacto da emoção, mas deve aguardar os pensamentos que ela por certo estimulará, para que o poema tenha "um propósito digno" e a necessária objetividade; para outros, como Herbert Read [7], indicam que certos recursos formais, principalmente a métrica, devem ser utilizados para criar uma tensão significativa entre a turbulência da emoção e a serenidade dos esquemas rítmicos que a exprimem. Qualquer que seja a interpretação, porém, não há dúvida de que a intenção do grande romântico inglês, ao emitir tal conceito, era a de acentuar a necessidade de um equilíbrio ideal entre o sentimento ("a poesia é emoção...") e a razão ("... recolhida na tranqüilidade"). com efeito, no famoso "Prefácio", Wordsworth foi

6. WORDSWORTH, W. e COLERIDGE, S.T. *Lyrical Ballads* (Editado por R. L. Brett e A. R. Jones). Londres, Methuen, 1963, p. 242. Da mesma fonte foram extraídas as breves citações imediatamente seguintes

7. READ, Herbert. *Op. cit.*, p. 41.

muito claro a respeito disso, afirmando, entre outras coisas, que "a mente humana é capaz de ser excitada sem a aplicação de estimulantes grosseiros e violentos". E esse foi um dos principais motivos porque, ao estudar "as leis fundamentais de nossa natureza" e ao analisar a condição humana, o poeta preferiu abordar "incidentes e situações da vida diária", relatando-os ou descrevendo-os "tanto quanto possível numa linguagem realmente usada pelos homens, e, ao mesmo tempo, lançando sobre eles um certo colorido da imaginação, graças ao qual coisas familiares seriam apresentadas à mente sob um aspecto incomum".

Essa poética romântica, de equilíbrio e integração orgânica, vem refletida, com alto grau de fidelidade, nas melhores obras de Wordsworth. Apenas para exemplificarmos, podemos mencionar dois de seus poemas meditativos mais conhecidos, "Tintern Abbey" e "Ode: Intimations of Immortality". Em ambos, o ponto de partida é a emoção despertada no autor pelo contacto com a paisagem: no primeiro, ele constata a permanência de seu apego à natureza e é levado a meditar sobre a sua própria evolução espiritual, que lhe permitiu apreender a espiritualidade do universo e do homem, e chegar a conclusões não muito distantes do panteísmo de Spinoza; no segundo, a emoção provém do descompasso que ele sente entre sua apatia de homem maduro ante a vinda da primavera e o regozijo dos demais, o que o coloca diante do problema de uma crise espiritual que ele procura solucionar recorrendo, nas Secções V e VI, ao idealismo platônico. Em ambos os poemas, finalmente, depois de "se elevar ao reino das idéias", o autor retorna à natureza, com uma nova compreensão. E quase todas as suas composições se desenvolvem da mesma forma, passando da natureza para a emoção, desta para o pensamento, e daí novamente para a emoção e a natureza, como que descrevendo um arco. Essa integração da razão e do sentimento, entretanto, não está presente apenas nas linhas gerais dos poemas; caracteriza igualmente todos os seus aspectos. Para demonstrá-lo, vamos transcrever aqui uma de suas obras mais breves, extraída dos *Lucy Poems:*

> She dwelt among the untrodden ways
> Beside the springs of Dove,
> A Maid whom there were none to praise
> And very few to love:
>
> A violet by a mossy stone
> Half hidden from the eye!
> — Fair as a star, when only one
> Is shinning in the sky.
>
> She lived unknown, and few could know
> When Lucy ceased to be;
> But she is in her grave, and, oh,
> The difference to me!

Neste poema, pessoal e essencialmente subjetivo, o autor conseguiu obter em todos os pormenores um delicado equilíbrio: a profunda tristeza da situação é amenizada pelo ritmo ligeiro e flexível, típico das "baladas de fronteira"; as imagens românticas convencionais ("Bela como uma estrela . . .") são logo retificadas, com grande efeito, pelo realismo do poeta (". . . quando apenas uma cintila no céu"); e, no final, quando a emoção se mostra pronta a explodir, o poema tomba no anticlímax de uma sentença prosaica ("Mas ela jaz em sua sepultura e, oh, que diferença para mim"), como se o próprio sentimento, incapaz de encontrar uma expressão à altura de sua sublimidade, tivesse que se contentar com uma simples, mas genuína, constatação racional.

É verdade que nem sempre Wordsworth pôde se manter fiel aos cânones de sua poética. Muitas vezes, sua linguagem está longe da simplicidade ideal que almejava; outras vezes, a racionalidade exagerada o impeliu a um árido prosaísmo; em algumas ocasiões, enfim, ele se deixou levar pelo sentimentalismo, como na Secção VIII de "Ode: Intimations of Immortality", incorrendo no que Coleridge denominou "o bombástico mental". Via de regra, porém, tanto na teoria quanto na prática, ele conseguiu conciliar a razão e o sentimento, integrando-os organicamente.

O mesmo podemos dizer a respeito de Samuel Taylor Coleridge, embora seu sucesso na prática tenha sido apenas parcial. Suas primeiras obras em verso refletem francamente os contactos iniciais que o autor teve com Wordsworth, quando, antes da publicação conjunta de *Lyrical Ballads* em 1798, partilhava com ele do mesmo interesse pela natureza e pelo panteísmo de Spinoza. São peças confessionais, íntimas, redigidas em estilo conversacional de grande simplicidade. Seu melhor exemplo é, certamente, "Frost at Midnight". O cotidiano, porém, não tinha para Coleridge o mesmo apelo que para seu amigo; seu temperamento exaltado exigia algo mais grandioso, o incomum, o sublime. Foi então que produziu, baseando-se nos modelos fornecidos pelas "baladas de fronteira" do fim da Idade Média, "Rime of the Ancient Mariner", onde o elemento irracional é preponderante. Tanto assim que, até hoje, o impacto do poema se deve não tanto às peripécias do enredo, não tanto a seu possível conteúdo moral — que Coleridge propositadamente reduziu ao mínimo —, mas às sugestões que fornece ao nível do inconsciente, podendo ser tomado como um estudo do sentimento de culpa com profundas implicações psicológicas e míticas. Esse irracionalismo se acentua ainda mais, com um quase total repúdio à razão, nos versos de "Kubla Khan", descrição de um sonho fantástico, estimulado pelo ópio, em que, numa paissagem "romântica" de mistério e de magia, se mesclam elementos do Oriente e da Idade Média. É uma obra que se avizinha bastante do ideal de "poesia pura", na qual o sentido não importa. É como se, ao escrevê-la, o autor estivesse seguindo *avant la lettre* o preceito de T.S. Eliot, segundo o qual a boa poesia não deve significar, mas sugerir. E tão consciente estava Coleridge do caráter irracional de tais obras que foi provavelmente em função delas, e para justificá-las, que ele fez a famosa afirmação de que, ao ler qualquer trabalho de ficção, o leitor provoca em si mesmo "uma voluntária paralisação da descrença" ("a willing suspension of disbelief"). Por volta de 1803, entretanto, o poeta foi novamente tomado pela insatisfação: depois de haver passado de uma breve fase, controlada pela razão, para outra, em que a emoção perigosamente se impunha, sentia cada vez mais a necessidade de encontrar uma forma de conciliação e de equilíbrio. Sentia também que "o poeta dentro dele estava morrendo", que sua incapacidade de harmonizar os extremos o levava a uma séria crise artística e espiritual. Foi então que escreveu "Dejection: An Ode", poema íntimo que, por abordar conflitos pessoais, pode ser equiparado à "Ode: Intimations of Immortality" de Wordsworth.

Os versos da aludida obra, com exceção dos últimos, revelam de forma bastante clara que Coleridge estava a ponto de alcançar na prática o equilíbrio, que ele tanto anelava, entre a razão e o sentimento. Entretanto, a partir daí praticamente abandona a poesia, e se volta de corpo e alma para a filosofia e para a crítica. De certo modo, essa deserção teve seus aspectos positivos, pois, concentrando-se em seus novos interesses, Coleridge pôde não só introduzir em seu país o idealismo de Kant e Fichte, mas também, graças aos próprios esforços, desenvolver estudos no campo da estética, que forneceram fundamentos filosóficos ao Romantismo inglês. Em linhas gerais seus princípios estéticos são paralelos aos de Schelling, se bem que, em muitos pontos — alguns deles básicos —, divergem consideravelmente dos que foram propostos pelo filósofo alemão. As conclusões de Coleridge, que, na essência, se encontram reunidas no trabalho publicado em 1817, *Biographia Literaria*, derivam de uma oposição frontal entre as concepções racionalistas de Locke e Hartley e as novas concepções idealistas de Kant e Fichte. Admitindo, a exemplo destes, que as verdades primeiras estão fora do alcance da razão, e que só nos é possível vislumbrá-las através do senso moral (relacionado, pois, com a *vontade*), o poeta rejeita o dualismo de Locke e o associacionismo de Hartley. De acordo com estes, a verdade é

a representação correta do *objeto* na mente do *sujeito;* isso é conseguido por meio da associação de impressões no cérebro humano, de início apenas uma "tábula rasa", mas capaz de registrar e reter aquelas impressões. Para Coleridge, contudo, as verdades primeiras não são nem *objetivas* nem *subjetivas*, mas uma fusão de ambas as coisas; e o processo associativo, ignorando essa realidade, é cegamente "mecânico", sendo portanto limitado e insuficiente. O processo analisado pelos idealistas, pelo contrário, é o único legítimo, pois, embora a aludida fusão do sujeito e do objeto se encontre, em toda a sua plenitude, no infinito *EU SOU,* ela pode ser repetida na mente finita do homem, permitindo-lhe o verdadeiro conhecimento da realidade. Transpondo essa oposição ao campo da estética, Coleridge pôde desenvolver os conceitos de *Imaginação* (Imagination) e de *Fantasia* (Fancy). Este é o método de criação artística ligado ao racionalismo e ao associacionismo, sendo, pois, essencialmente mecânica; aquela se relaciona com o idealismo, pode ser "primária" (comum a todos os homens) ou "secundária" (própria dos artistas), e é essencialmente vital. Eis o que o próprio Coleridge diz a respeito de ambas, no Cap. XIII da *Biographia Literaria:*

> A *Imaginação* considero, pois, primária ou secundária. A *Imaginação primária* penso ser o poder vivo e o agente primeiro de toda percepção humana, e uma repetição, na mente finita, do ato eterno da criação no infinito *EU SOU*. Considero a *secundária* um eco da anterior, coexistindo com a vontade consciente, mas idêntica à primária quanto à *natureza* de sua atividade, e diferindo apenas quanto ao *grau* e ao *modo* de operação.
>
> A *Fantasia,* pelo contrário, não tem nada com que jogar a não ser coisas fixas e definidas. A Fantasia, na verdade, não é mais que um modo da Memória, emancipado da ordem do Tempo e do Espaço ... Confunde-se com a *Escolha* e é por ela modificada [8].

Esses dois conceitos não só orientaram todo o trabalho crítico de Coleridge — uma vez que ele associava a presença da Imaginação à *Genialidade,* e a da Fantasia a algo menor como o *Talento* —, mas também contribuíram para definir com mais clareza o processo criativo ideal a ser adotado pelos poetas românticos. Se os neoclássicos, vivendo na Idade da Razão, se serviram principalmente da Fantasia, trabalhando de fora para dentro, com coisas fixas e definidas (como os modelos antigos que imitavam), os românticos deveriam utilizar a Imaginação, baseando-se unicamente em suas próprias percepções e comunicando-as através de formas desenvolvidas por eles, de dentro para fora, com todos os seus elementos crescendo naturalmente. Essa concepção de forma orgânica, a que tantas vezes já nos referimos, e que, partindo de Coleridge, iria alimentar quase toda a crítica formalista inglesa e norte-americana do século XX, consagra plenamente aquele "espírito formador" que se traduz na prática pela interação equilibrada da razão e do sentimento, tendo neste último o estímulo inicial. E é isso que o próprio poeta afirma em "Dejection: An Ode", em versos que são assim interpretados por G. Salingar:

> na verdade, a faculdade de combinar imagens somente pode existir, sugere o poema, como resultado de um estado de entusiasmo ou 'Alegria', que permite ao poeta ver *e* sentir a beleza da natureza. Esse estado, por sua vez, retroage a toda a sua vida passada: 'Transportar os sentimentos da infância às forças da maturidade', escreveu Coleridge mais tarde... 'é a natureza e o privilégio do gênio'. A Imaginação, portanto, oferece ao poeta uma personalidade indivisa, num mundo não dividido [9].

Essas palavras outra coisa não são que a descrição do procedimento habitual de William Wordsworth, como os leitores devem estar lembrados, o que demonstra a concordância fundamental entre os dois poetas a respeito da necessidade do equilíbrio — em que pesem as divergências entre ambos em torno de questões menores, como a natureza da métrica. O fato, po-

8. COLERIDGE, S. T. *Biographia Literaria*. Londres e Nova York, Everyman's Library, J. M. Dent and Dutton, 1949, pp. 145-6.

9. SALINGAR, L. G. "Coleridge: Poet and Philosopher". In: BORIS FORD (ed.), *The Pelican Guide to English Literature*. Vol. 5: *From Blake to Byron*, Londres, Penguin Books, 1957, p. 199.

rém, de Coleridge, ao contrário de Wordsworth, quase só haver alcançado esse equilíbrio em suas considerações teóricas também é significativo, pois mostra o quanto ele é instável, podendo ser perdido a cada momento e a cada momento devendo ser reconquistado. Uma demonstração dessa verdade é a história da segunda geração romântica da Inglaterra.

Antes, porém, de abordarmos esse assunto, convém fazermos uma ligeira alusão a poetas românticos de outros países, para que não se tenha a impressão de que essa necessidade foi um fenômeno exclusivo da literatura inglesa. E quando se fala em outros países, é preciso reconhecer que nenhum deles esteve tão próximo do "equilíbrio romântico" à maneira de Wordsworth quanto a França.

Se fatores políticos e sociais impeliram os membros da primeira geração romântica da Inglaterra ao conservadorismo e, daí, ao equilíbrio, fatores políticos e culturais igualmente importantes também contribuíram para que os primeiros grandes românticos franceses evitassem os excessos. De fato, a ascensão de Napoleão Bonaparte cooperou para que, com a imposição de um gosto clássico, se retardasse o florescimento do Romantismo no país, não obstante muitas de suas principais bases ideológicas haverem sido lançadas ali no século XVIII, por figuras do porte de um Rousseau. Por outro lado, a persistência dos princípios clássicos e neoclássicos, que haviam dado muitos de seus melhores frutos justamente na terra francesa, fizeram com que o romantismo gaulês ensaiasse os primeiros passos não só tardiamente, mas também com certa timidez. Victor Hugo, por exemplo, que, na opinião de Emery Neff [10], tinha que vencer hábitos muito arraigados em si mesmo e nos leitores, somente chegou a algo comparável, em naturalidade e simplicidade, aos idílios rústicos de Wordsworth em 1837, com "La Vache". Lamartine obteve o mesmo resultado vários anos mais cedo, em poemas como o conhecidíssimo "Le Lac", de 1820. De qualquer forma, nessas obras vemos — e é isso que nos interessa aqui — que o relacionamento do homem com a natureza, ou a realidade exterior, se assemelha bastante ao que encontramos nos românticos ingleses da primeira geração. Ou, como afirma Howard E. Hugo,

> muitos dos poemas de Hugo e de seus contemporâneos tentam forjar um elo entre o homem e a natureza, afirmar que é possível a existência de um contínuo ininterrupto se o coração melancólico do homem moderno tiver bastante sensibilidade para descobrir tal afinidade harmoniosa [11].

Essa certeza de que o mundo natural é a origem da verdade e do conhecimento, de que o universo é permeado pela mente e pelo espírito — apesar de, como lembra o autor citado, a tradição católica haver sempre impedido que o panteísmo viesse a significar para os franceses o que significava para ingleses e alemães —, permitiu também a esses escritores a visão unificada que favorecia o desenvolvimento de formas orgânicas na poesia e a adoção de princípios parecidos com os de Coleridge e Wordsworth. Com efeito, nos mencionados poemas de Hugo e Lamartine, e em muitos outros, observamos a preferência por formas diferentes das cristalizadas pelo Neoclassicismo e, sobretudo em Hugo, notamos o desrespeito pelas convenções sacrossantas da métrica tradicional. Além disso, vemos outra vez que a emoção é o ponto de partida, que dela brota a meditação, numa fusão freqüentemente harmoniosa de razão e sentimento.

Na França, porém, mais talvez do que na Inglaterra, esse equilíbrio foi muito precário, porque, tendo começado com atraso, o Romantismo recebia ali o impacto concomitante das mais variadas tendências estrangeiras, que, somadas às circunstâncias históricas locais e ao tem-

10. Cf. Emery Neff, *op. cit.*, p. 110.

11. Hugo, E. Howard. "Masterpieces of Romanticism". In: *The Continental Edition of World Masterpieces*, Nova York, W. W. Norton, 1966, v. 2, p. 258.

peramento individual (o "egoísmo sublime" de Hugo, por exemplo, e sua vocação profética); enriqueceram e alteraram profundamente o quadro simplista aqui esboçado. Para melhor compreendermos a natureza dessas alterações no "equilíbrio ideal", voltemos a focalizar os poetas românticos ingleses, agora em sua segunda geração.

De certa maneira, a história da segunda geração pode ser considerada, como dissemos, a história da perda daquele equilíbrio, e de sua reconquista através de subsídios oferecidos pela tradição clássica. Essa necessidade de se recorrer a elementos externos provinha da impossibilidade de se imitar a solução de Coleridge e Wordsworth, poetas contra os quais a nova geração se rebelou, principalmente por discordar de suas atitudes políticas conservadoras. Mas nem sempre ela foi bem sucedida em seus esforços. Em Shelley, por exemplo, com suas visões utópicas, o sentimento claramente predominou; em Byron, o misantropo, o satírico e amargo pessimista, verificou-se com freqüência um pendor para o cerebralismo; somente em Keats vamos reencontrar o equilíbrio, porém, em termos um pouco diferentes dos já analisados. Vejamos cada um deles separadamente.

À primeira vista, a poética de Percy Bysshe Shelley, exposta em *A Defence of Poetry* (1821) e em outros escritos, não difere substancialmente da de Wordsworth. Para ambos, o pensamento abstrato não deve ser o ponto inicial de qualquer poema, embora ambos acreditem na importância da poesia como fonte de verdade. Shelley chegou mesmo a afirmar que, na sua opinião, "um poema muito didático é também muito estúpido". Logo, para os dois autores, a idéia deve nascer da emoção, numa aliança perfeita que só a Imaginação é capaz de produzir (as semelhanças com Coleridge são igualmente significativas). A esse propósito, Shelley estabelece uma nítida distinção entre a Razão e a Imaginação, dizendo, em *A Defence of Poetry*, que a razão é "a mente contemplando as relações existentes entre um pensamento e outro, não importa como produzidos", enquanto a imaginação é "a mente atuando sobre aqueles pensamentos de forma a colori-los com sua própria luz, e compondo com eles, como que com elementos, outros pensamentos, cada qual contendo em si o princípio de sua própria integridade". A razão, portanto, é análise, ou "a enumeração de quantidades já conhecidas"; a imaginação é síntese, ou "a percepção do valor daquelas quantidades, separadamente e em conjunto. A razão respeita as diferenças, e a imaginação as semelhanças entre as coisas. A razão é para a imaginação como o instrumento para o agente, como o corpo para o espírito, como a sombra para a substância" [12]. A seguir, Shelley define a poesia como o instrumento da imaginação, enquanto o instrumento da razão é a ciência. Com tudo isso, Coleridge e Wordsworth provavelmente estariam de acordo. E Wordsworth, particularmente, sem dúvida apoiaria a identificação da imaginação com a moral mais elevada, proposta pelo jovem poeta nos versos de "Hymn to Intellectual Beauty" e no próprio ensaio sobre a poesia, que voltamos a citar:

> A ciência ética organiza os elementos que a poesia criou, e oferece esquemas e propõe exemplos de vida civil e doméstica; nem é por falta de doutrinas admiráveis que os homens se odeiam, e se desprezam, e se criticam, e se enganam, e se subjugam mutuamente. Mas a poesia age de maneira diversa, e mais divina. Ela desperta e amplia a mente, tornando-a o receptáculo de milhares de combinações do pensamento não apreendidas. A poesia ergue o véu da beleza oculta do mundo, e faz objetos familiares surgirem como se não fossem familiares; reproduz tudo o que representa, e as personificações, revestidas de sua luz do Elísio, permanecem desde então, nas mentes dos que uma vez as contemplaram, como recordações daquela essência gentil e sublime que se estende sobre todas as idéias e ações com as quais coexiste [13].

A influência platônica é evidente: a imaginação coloca o homem em contacto com o mundo ideal,

12. SHELLEY, P. B. *Essays and Letters*. Londres e Felling-on-Tyne, The Walter Scott Publishing Library, (sem data), pp. 12.

13. *Id. ibid.*, p. 12.

e esse contemplar da perfeição constitui para ele o maior e mais eficiente estímulo moral.

Apesar de todas as semelhanças, existem, porém, entre as concepções de Shelley e as de Wordsworth diferenças sutis mas fundamentais: o poeta mais velho insiste na presença de um elo muito importante entre a emoção e a moral, qual seja, o pensamento; para o poeta mais jovem, esse elo fica implícito na "imaginação", mas é tão minimizado que praticamente desaparece, tornando a identificação da emoção com a moral muito mais direta e violenta. Além disso, como explica Wordsworth em "Tintern Abbey", somente depois de haver experimentado doces sensações em contacto com a natureza ("sensations sweet"), após havê-las ampliado com o pensamento ("a remoter charm by thought supplied") e após ter aguçado o senso moral, que o impele à prática do bem ("those little, nameless, unremembered acts of kindness and of love"), é que o poeta vislumbra o mundo ideal, num êxtase místico ("that blessed mood"); Shelley, pelo contrário, pretende passar diretamente da emoção para o mundo ideal, e daí para o aperfeiçoamento do senso moral, invertendo significativamente a ordem proposta por Wordsworth.

Essa redução do elemento racional foi acarretada por vários fatores. Alguns deles se relacionam, como não podia deixar de ser, com o próprio temperamento do poeta, o qual, sendo profundamente egoísta e com uma sintomática obsessão pelo incesto (haja vista a tragédia *The Cenci*), pode ter sido inconscientemente levado a identificar a imaginação (que ele sem dúvida possuía) com a moral, como um recurso para elevar à categoria do amor o seu próprio narcisismo. Outro fator talvez tenha sido a necessidade, não tão premente em Wordsworth, de combinar os extremos diametralmente opostos de sua formação (com Locke, Hume e Godwin de um lado, e Platão e Spinoza de outro), o que nem sempre era possível num plano exclusivamente lógico. Não menos poderosos, enfim, devem ter sido os motivos ligados às próprias circunstâncias históricas do momento, que por certo compeliram o jovem idealista, desiludido com a restauração da velha ordem na Europa pós-napoleônica, a procurar conforto na utopia e a assumir o papel de bardo profético com empenho cada vez maior. Quaisquer que tenham sido as causas, porém, o fato é que, em Shelley, perdeu-se o "equilíbrio romântico" conquistado pela primeira geração. E as conseqüências do predomínio do sentimento são facilmente percebidas em sua poesia. Em primeiro lugar, os versos adquiriram acentuada musicalidade, característica essa que nem sempre foi positiva, pois, se permitiu ao autor a criação de alguns dos poemas líricos mais harmoniosos da língua inglesa, como "The Cloud", "The Indian Serenade" e outros, também o arrastou para incongruências rídiculas, como em "Death", onde o ritmo vivaz e marcado não se adapta, absolutamente, à solenidade do tema. Da mesma forma, se a imaginação ardente fez com que as imagens do poeta surgissem com generosidade, quase que se atropelando umas às outras, a falta de disciplina, de controle racional, muitas vezes gerou sérias inconsistências. Temos um exemplo desse defeito logo nas primeiras linhas de "Ode to the West Wind", um dos melhores poetas de Shelley:

> O wild West Wind, thou breath of Autumn's being,
> Thou, from whose unseen presence the leaves dead
> Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing,
> Yellow, and black, and pale, and hectic red,
> Prestilence-stricken multitudes:

Como se vê, as folhas são aí comparadas a "fantasmas", pois estão mortas; logo em seguida, entretanto, elas se tornam "multidões contagiadas pela peste", o que significa que, afinal de contas, ainda estão vivas. E, assim como essa, há na obra do autor muitas outras imagens incoerentes. O mesmo desprezo pela lógica determinou, com freqüência (na ode que acabamos de citar, no soneto "Ozymandias" e em inúmeros outros poemas), obscuridades sintáticas mais ou menos comprometedoras. Tais excessos, cuja

presença não deve induzir-nos a esquecer os grandes méritos da poesia de Shelley, comprovam que, não só na teoria mas também na prática, o elemento racional foi relegado a um plano muito secundário por parte do autor.

Isso pode parecer estranho quando pensamos na respeitável cultura clássica de Shelley, reconhecidamente superior à de um poeta da Idade da Razão como Dryden. Não teria ela, ao menos em parte, colaborado para restabelecer o equilíbrio perdido? Caso isso tenha ocorrido, acreditamos que se deu em escala bastante reduzida, uma vez que o interesse do escritor pela civilização helênica se confinava aos ideais de liberdade e democracia, ao espírito de rebelião e independência, que nela admirava (como, aliás, o demonstra *Prometheus Unbound*). Era, por conseguinte, uma visão parcial, com uma interpretação própria. Seu "Classicismo" adotava apenas alguns aspectos da "Grécia dionisíaca", rejeitando quase por completo a "Grécia apolínea". Por isso, não foi de muita valia na restituição do equilíbrio ideal, embora tenha sido um dado de inestimável valor na revolta do poeta contra a primeira geração romântica, pouco apegada, em seus versos, à "Voz do Sul".

Se Shelley favoreceu o sentimento, George Gordon, o famoso Lord Byron, optou pelo extremo oposto, preferindo a razão. Assim como o Goethe maduro, a quem tanto apreciava, também ele via o Romantismo como uma espécie de doença. A verdade, entretanto, é que, malgrado sua privilegiada inteligência, Byron tinha pouca sensibilidade para a forma orgânica preconizada pelos românticos, e nenhum interesse pela beleza ideal, platônica, ambicionada por Wordsworth, Coleridge, Shelley e tantos outros. Sua misantropia era por demais intensa para lhe permitir desenvolver a empatia humana ou acalentar sonhos utópicos; seu talento tinha pouca afinidade com o daqueles que, partindo da emoção, se elevavam ao pensamento, fazendo brotar do conluio de ambos os elementos que, num todo integrado, constituíam a forma. Como ele mesmo confessou, escrevia não para atingir, mas "para se libertar do pensamento". Com tais características, e incapaz de criar a "forma" de seus poemas, era natural que precisasse de "fôrmas". Essas razões pessoais, aliadas a motivos relacionados com o desgosto do poeta pela evolução (ou aparente involução) política e social da Europa contemporânea, e com sua revolta contra a "traição" dos primeiros românticos, que abandonaram as idéias revolucionárias da juventude por uma posição conservadora, o induziram a afastar-se do Romantismo e a aproximar-se dos neoclássicos. Os princípios poéticos de Byron, disseminados em suas cartas e outros escritos, denunciam claramente essa tendência. Para ele, o grande modelo era Alexander Pope, a cujo respeito declarou o seguinte, numa carta de 1821 endereçada a Octavius Gilchrist:

> Considero o reconhecimento adequado de Pope uma pedra de toque do bom gosto; e a questão atual não é tanto saber se Pope se encontra ou não na primeira linha de nossa literatura, mas saber se *essa* literatura irá ou não cair de novo no barbarismo de que mal emergiu há um século e meio atrás [14].

Se, na sua opinião, Pope contribuíra para salvar a literatura inglesa do barbarismo, os românticos, e de modo especial os "Poetas do Lago", tudo faziam para "diluir" aquela mesma literatura. Com essas idéias, Byron praticamente ressuscitou a poesia satírica, que havia atingido suas culminâncias na Idade da Razão; e, como poeta lírico e narrativo, escreveu muito sobre o Mediterrâneo (principalmente em *Child Harold*), meditou sobre as ruínas de Roma, chorou a extinta grandeza de Atenas e cantou as belezas das ilhas gregas. Agia como um "poeta clássico", e como tal gostava de se considerar. No fundo, porém, conservou todas as atitudes românticas, desde a angústia que cada vez mais estava marcando o movimento, desde o amor à natureza (não tanto porque tornava o homem melhor, como queria

14. Byron, Lord. "To Octavius Gilchrist". In: Peter Quennell (ed.), *Byron: A Self-Portrait*, Londres, John Murray, 1950, vol. II, pp. 665-6.

Lord Byron, litografia de Devéria.

Edgar Allan Poe, gravura 1850.

Rousseau, mas porque sua força incontrolável poderia destruí-lo), até o gosto pelo exotismo do Oriente (que transparece em *The Giaour* e outras narrativas) e a parcialidade pelo macabro. Mesmo o sofrimento era bem-vindo, porque pelo menos o fazia sentir-se vivo.

O enfeixamento de todas essas atitudes românticas em versos construídos sob o controle da razão, e em obediência aos princípios neoclássicos, trouxe a Byron muitas vantagens imediatas. Antes de mais nada, tornou-o muito acessível aos leitores, não só ingleses mas também estrangeiros, pois seu estilo, geralmente baseado nos valores denotativos e com poucas conotações emocionais complexas, era fácil de ser absorvido e captado nas traduções. E isso certamente contribuiu para o seu sucesso e sua fama. A longo prazo, contudo, essas características se transformaram em desvantagens. Sente-se hoje que, pretendendo dar vida a um conteúdo essencialmente romântico, o domínio da razão e a ascendência neoclássica acabaram por se perder na ênfase e na retórica, deixando entrever que os sentimentos descritos poucas vezes eram genuínos; a métrica raramente flui com espontaneidade e harmoniosamente; e a impressão geral que restou de quase toda a lírica byroniana é que não passa de uma sucessão de poses. Apenas algumas poucas poesias, como as conhecidas "She Walks in Beauty" e "So, We'll Go No More A-Roving", escapam a essa aridez. Assim sendo, não é de se estranhar que a única parte da obra do poeta que ainda se salva é a satírica (com poemas como o admirável "Don Juan"), isto é, justamente aquela em que a razão, via de regra, deve mesmo predominar.

* * *

O equilíbrio entre a razão e o sentimento, na segunda geração romântica, somente foi recuperado na obra de John Keats, um dos poetas mais atacados pelos críticos de sua época e, no entanto, um dos mais estimados atualmente. Assim como Shelley e Byron, rebelou-se contra Wordsworth e muito do que ele representava, e voltou-se para os ideais clássicos associados a uma interpretação pessoal da Grécia antiga. Mas, mesmo aceitando o papel de bardo profético que deveria caber ao poeta inspirado, não tinha muita certeza do valor intrinsecamente moral da imaginação, como pregava Shelley; e essas dúvidas tiveram peso decisivo na determinação de um controle maior do elemento emotivo pela razão. Por outro lado, ao contrário de Byron, jamais confundiu o Classicismo com o Neoclassicismo do século XVIII, o que por certo o livrou dos perigos de um racionalismo excessivo. E tudo isso se torna ainda mais digno de admiração quando se pensa que John Keats não teve a formação clássica de Byron e Shelley, e que seu conhecimento da Grécia antiga — aravés da tradução de Homero feita por Chapman, dos poetas elizabetanos, do contacto com as peças do Partenão trazidas à Inglaterra por Lord Elgin ("The Elgin Marbles") — foi fragmentário e quase sempre indireto. Ele chegou ao equilíbrio guiado exclusivamente por sua superior intuição, e num período de tempo surpreendentemente breve.

De fato, em 1818, seus princípios poéticos já incluíam a disciplina da emoção dentro das concepções de forma orgânica dos primeiros românticos. É o que depreendemos de uma carta, contida no volume *Letters*, que o poeta enviara a John Taylor:

> Em poesia tenho alguns poucos axiomas, e você poderá ver quão distante me acho de seu cerne: 1º. Penso que a poesia deve supreender não pela singularidade, mas por um delicado excesso; deve impressionar o leitor como uma expressão de seus mais elevados pensamentos pessoais, e parecer quase uma recordação; 2º. Seus toques de beleza jamais devem ser incompletos, deixando o leitor ansioso ao invés de satisfeito: as imagens, para ele, devem surgir, avançar e descer como o sol, naturalmente; devem fulgir sobre ele e se pôr com sobriedade, apesar de, com magnificência, deixá-lo no esplendor do crepúsculo. Mas é mais fácil imaginar o que a poesia deve ser do que escrevê-la. E isso me leva a um outro axioma: que se a poesia não vier com a mesma naturalidade com que brotam as folhas numa árvore, é melhor que não venha [15].

15. FORMAN, Maurice B. (org.). *The Letters of John Keats*. Londres - Nova York - Toronto, Oxford University Press, 1942, p. 108.

Se o equilíbrio da forma ("um *delicado* excesso") e o reconhecimento de sua organicidade (2.° axioma) constam da poética de Keats já em 1818, sua prática, entretanto, ainda era a de um poeta embriagado pelo sentimento, incapaz de uma maior disciplina intelectual. O poema "Endymion", do ano anterior, revela nitidamente essas características, com imagens pouco funcionais (sugeridas muitas vezes pelas necessidades da rima), com divagações constantes que diluem ainda mais a frouxa organização estrutural, e com vocábulos arcaicos ou raros, de efeito meramente ornamental. As críticas não se fizeram esperar, e foram impiedosas. Mas Keats, embora abalado, foi o primeiro a reconhecer que eram válidas. Numa carta, também de 1818, dirigida a James Augustus Hessey, disse que até então escrevera por conta própria "sem julgamento", e que poderia vir a escrever por conta própria "com julgamento" (é interessante lembrar aqui o conceito de *judgment* de Pope); afirmou também que o amadurecimento não dependia de regras e preceitos, mas da sensibilidade e da vigilância, pois "o que é criativo deve criar a si mesmo" [16]. Com isso, não pretendia negar o valor dos exemplos oferecidos por outros poetas; queria apenas rejeitar a emulação servil, que asfixiava a originalidade latente em cada um. Para ele, a imitação feita com inteligência sempre foi fecunda. E assim como antes se deixara influenciar por Edmund Spenser — o que contribuiu para apurar-lhe o gosto pelas imagens precisas e pelo verso de delicada sonoridade — e por William Shakespeare — o que lhe aguçou o senso dramático e chamou a atenção para a importância dos vocábulos de conotações complexas — procurou ele agora absorver algo da dignidade e da contenção clássicas de John Milton a fim de moderar a exuberância de sua Musa. O resultado dessa experiência foi o poema "Hyperion" (1818-19), que, não obstante os méritos inegáveis, pecou pelo excesso oposto, ou seja, por uma disciplina intelectual tão rigorosa que inibiu em parte a espontaneidade do sentimento. Novamente a sensibilidade do jovem poeta o alertou de pronto para os novos perigos, fazendo-o perceber que a linguagem de Milton era a de "um dialeto nórdico se adaptando às inversões e às entoações gregas e latinas" [17], o que, em sua época, não mais era concebível. O que para Milton tinha sido a vida, para ele seria a morte. Essa antítese, porém, foi uma etapa indispensável em sua progressão dialética, e foi graças a ela que, já em 1819, Keats conseguiu chegar à ambicionada síntese. Seus últimos poemas, sobretudo as grandes odes que o imortalizaram ("On a Grecia Urn", "To a Nightingale", "On Melancholy", "To Autumn"), refletem novamente o equilíbrio, que se perdera, entre a razão e o sentimento. Agora, porém, com uma procura da beleza ideal não no nível da espiritualidade propriamente dita, como em Wordsworth ou Shelley, mas no nível da sensualidade, uma sensualidade quase pagã, correspondendo ao desejo expresso pelo poeta na célebre exclamação: "Quem me dera uma vida de sensações, em vez de Pensamento!" Esse interesse pelo que há de perene na beleza sensível e a preocupação formal com a justa medida conferem à obra madura de Keats um inconfundível sabor clássico.

A presença de elementos clássicos em Keats, neoclássicos em Byron, e gregos em Keats, Byron e Shelley, tem levado muitos dos estudiosos do período a falar num Classicismo dentro do Romantismo. Trata-se, porém — pelo menos no caso da literatura inglesa —, de uma tendência que nasceu das contradições intrínsecas da própria dinâmica do Romantismo, como pudemos ver, e que, portanto, não significou de modo algum uma reviravolta inexplicável e caprichosa, uma rejeição global dos princípios românticos, ou um retorno puro e simples às fórmulas da Idade da Razão (com as quais, o "Classicismo romântico" tem muito pouco em comum). Foi, entre outras coisas, uma decorrência natural da pre-

16. *Id. ibid.*, pp. 222-3.

17. *Id. ibid.*, p. 425.

cariedade do equilíbrio entre a razão e o sentimento dentro da nova forma orgânica. Essa precariedade fez com que muitos poetas, na tentativa de obter a necessária estabilidade, apelassem para o Classicismo, conservando, no entanto, muitas das atitudes e dos impulsos básicos do Romantismo, aos quais não queriam, ou não mais podiam, renunciar. E o que aconteceu na Inglaterra, também se verificou, com intensidade maior ou menor, em outros países da Europa, se bem que com certas variações, devido aos fatores políticos, sociais e culturais próprios de cada região.

Um dos quadros mais complexos do período é, como dissemos no início, o oferecido pela literatura alemã. A insatisfação gerada pelo desequilíbrio da fase do *Sturm und Drang* rapidamente levou ao surgimento das tendências clássicas. É óbvio que outras causas — políticas, sociais e individuais — contribuíram para isso. Também tiveram muito peso certas causas culturais, como a ausência na Alemanha de uma tradição clássica tão sólida quanto a da França ou da Inglaterra (o que tornava desejáveis essas tendências), ou o proverbial anseio germânico pelas ensolaradas regiões mediterrâneas (o que conferia uma aura de "romantismo" à própria cultura clássica da Itália e da Grécia), ou a inclinação dos alemães para se considerarem os herdeiros do temperamento helênico (não são poucos os que gostam de atribuir ao idioma alemão as qualidades expressivas do grego antigo). Essa união do elemento teutônico e grego, essa busca do equilíbrio clássico, se patenteia na célebre cena do casamento de Fausto com Helena de Tróia, na Segunda Parte do *Faust* de Goethe. Cumpre assinalar, entretanto, que mesmo nessa obra o impulso romântico não desaparece, consubstanciando-se na insatisfação perene do protagonista, sempre à demanda de algo mais elevado, sempre tentando alcançar a Perfeição Ideal. Ao lado do Classicismo de Goethe e Schiller, porém, encontramos manifestações românticas ainda fiéis ao espírito inicial do movimento, principalmente na obra de um autor como Novalis, com seu anseio pela morte ("Sehnsucht nach dem Tod"), pela noite (cf. *Hymnen an die Nacht*), sua procura de um ideal inatingível (simbolizado pela "Flor azul" de *Heinrich von Ofterdingen*), sua admiração pela Idade Média e pelos contos populares, e suas visões místicas de unidade européia sob a égide do cristianismo. Assim como as características nacionais justificavam, como vimos, o equilíbrio voltado para o Classicismo, justificavam igualmente o predomínio do sentimento sobre a razão, da "Voz do Norte" sobre a "Voz do Sul" (que ainda iria se afirmar por várias décadas, embora com menor intensidade, nas poesias de Brentano, Uhland, Eichendorff e outros). E como uma espécie de ponte entre as duas atitudes, temos o classicismo de Hoelderlin, o qual, renunciando às concepções clássicas vigentes — que para ele distorciam, com sua ênfase nos aspectos formais e lógicos, os verdadeiros ideais gregos —, tentou identificar-se com o lado mais "escuro" e irracional da cultura helênica (outra vez os traços da "Grécia dionisíaca"), reinterpretando-a e fundindo-a, como fez em *Patmos*, com a tradição cristã. Na raiz de todo esse conflito de atitudes se acha, porém, a necessidade de integração num mundo cada vez mais fragmentado, necessidade plenamente refletida na procura da harmonia entre a razão e o sentimento no Romantismo. Com o passar do tempo, essa integração foi se tornando cada vez mais difícil, determinando o aparecimento da "ironia romântica", que permeia, por exemplo, a obra de Heine. Aliás, Heine tinha plena consciência desses problemas, tanto assim que, ao ser acusado de "desmembramento byroniano", justificou-se dizendo:

> Outrora o mundo era íntegro, na Antiguidade e na Idade Média; malgrado os conflitos superficiais, havia sempre uma unidade interior, e havia poetas integrados. Honramos esses poetas e nos alegramos com eles, mas toda e qualquer imitação de sua unidade é uma mentira que os olhos sadios logo percebem [18].

18. *Apud* Emery Neff, *op. cit.*, p. 227.

O panorama do Romantismo na Itália é bem mais simples, mas confirma igualmente o que temos dito até aqui. Essa simplicidade decorre do fato de que, em suas mais expressivas manifestações, como em Foscolo e Leopardi, o movimento romântico ali se caracterizou pelo predomínio das tendências classicistas. E era natural que assim fosse. Assim como o orgulho patriótico fez com com que o jovem Goethe se alegrasse quando deixou de sentir vergonha da arte "bárbara" que levantara a catedral gótica de Estrasburgo, o mesmo orgulho impunha aos poetas italianos, naquela atmosfera que prenunciava o *Risorgimento*, a exaltação dos valores estéticos da Antiguidade, vistos como parte da mais legítima herança da cultura peninsular. Ao contrário dos primeiros românticos alemães e ingleses, que defendiam a "Voz do Norte", os românticos da Itália, em obediência aos mesmos impulsos, lutavam pela reafirmação da "Voz do Sul". Compreendemos isso claramente quando lemos, por exemplo, o ensaio de Leopardi *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica* (1818), em que o grande poeta denuncia as novas tendências, na sua opinião uma tentativa de ressurreição da arte bárbara ou gótica, e se bate pelos princípios clássicos, mesmo porque os antigos estavam mais chegados à Natureza. Essa preocupação com a natureza, entretanto, tem para ele conotações que já recordam os românticos. E na poesia de Leopardi, de fato, vamos reencontrar muitas das características de Wordsworth, uma vez que também em seus versos a paisagem é freqüentemente o ponto de partida da inspiração, sugerindo alegrias e sofrimentos passados; e também neles muitas vezes a emoção é recolhida na tranqüilidade, em contacto com a natureza. Ademais, o gosto do poeta pelos crepúsculos, pelo indefinido, pelo melancólico, é tipicamente romântico. Trata-se, contudo, de um Romantismo equilibrado pelo Classicismo, o que facilitou sobremaneira a conciliação da razão com o sentimento, tão difícil para os poetas de outros países.

De um modo geral, vimos, pois, que na Europa a ruptura do equilíbrio romântico foi reparada pelo concurso do Classicismo. Poderíamos, a esta altura, estender nosso estudo aos países da América, onde — apesar de na maioria dos casos os poetas terem se contentado com as soluções importadas — o problema adquiriu novos contornos, pelo simples fato de que para os escritores americanos recorrer à tradição clássica não seria tão natural como para os autores do velho continente. Nos Estados Unidos, por exemplo, Edgar Allan Poe, ao tentar solucionar a questão sem se afastar das raízes européias, e sem sucumbir às imposições da realidade nacional — que detestava —, acabou ideando uma poética mais esteticista que a de qualquer europeu contemporâneo; Walt Whitman, por outro lado, partiu para o extremo oposto, procurou incorporar à sua obra o elemento americano, e logrou um certo equilíbrio graças não mais ao Classicismo, mas ao Realismo — o que o tornou um poeta de transição para o período seguinte. E essas soluções americanas tiveram conseqüências extraordinárias: basta que recordemos a influência de Poe nos simbolistas franceses, e a de Whitman em muitos poetas modernos. Apesar disso, a falta de espaço não nos permite, infelizmente, abordar o trabalho desses autores, assim como nos impediu tratar com mais amplitude muitos dos poetas europeus aqui mencionados.

Não obstante essas e outras limitações, acreditamos, porém, que o caminho percorrido já basta para revelar não só a variedade das manifestações românticas na poesia, mas também — o que é o principal objetivo deste estudo — a sua unidade fundamental, com problemas comuns e com soluções basicamente idênticas. E isso não é uma meta desprezível, pois muitos aceitam ainda os pontos de vista de críticos e historiadores literários como A. O. Lovejoy, segundo o qual 'o Romantismo de um país pode ter pouco em comum com o de outro", pois "as idéias românticas foram em grande parte heterogêneas, logicamente independentes, e, algumas,

algumas vezes, essencialmente antitéticas em suas implicações" [19]. Por trás de afirmações como essas se encontra por certo o ceticismo daqueles que, diante da complexidade do movimento romântico, não podem aceitar as incoerências das concepções simplistas que dele têm sido feitas. E uma delas, como dissemos no início, é a que o identifica com o sentimento apenas. F. L. Lucas escreveu que, na verdade, o Romantismo é "uma liberação das camadas menos conscientes da mente" [20]. Mas é preciso sublinhar a última parte ("da mente"), pois, como vimos, o aspecto racional desempenha às vezes um papel tão importante quanto o do inconsciente.

19. Transcrito de René Wellek, in Northrop Frye, (ed.), *op. cit.*, p. 107.

20. Lucas, F. L. *The Decline and Fall of the Romantic Ideal*, Cambridge, Cambridge University Press, 1948, p. 233.

7. PROSA E FICÇÃO DO ROMANTISMO

Otto Maria Carpeaux

O Romantismo, como conceito histórico, é um dos melhor definido na história da literatura: um movimento que surgiu na Alemanha por volta de 1800, conquistou logo a Inglaterra e, a partir de 1820, a França; depois, todas as literaturas européias e americanas; e acabou nas tempestades das revoluções de 1848.

Mas o Romantismo também se apresenta como um dos conceitos mais vagos, mais indefinidos, em toda a história da literatura. Não somente é impossível defini-lo; qualquer tentativa de definição produz antinomias sem solução. Os franceses consideram Goethe como romântico; para os alemães, Goethe é o maior classicista. As duas partes dispõem, igualmente, de argumentos irrespondíveis para defender suas respectivas teses: o subjetivismo de Goethe é romântico, mas sua forma de expressão é indubitavelmente clássica. A discussão dessas contradições já levou a conclusões radicais: Henri Peyre negou a existência e até a possibilidade de um verdadeiro Classicismo

literário fora da França dos séculos XVII e XVIII, ao passo que G. A. Borgese acreditava verificar a impossibilidade de um Romantismo autêntico na Itália e talvez em todas as literaturas românticas. Essas teorias extremistas são racionalizações de sensibilidades formadas pelo passado literário de cada uma das nações envolvidas no debate. A França, classicista não por natureza mas pelo seu processo de formação cultural, reage com a sensibilidade de um sismógrafo contra qualquer sintoma de mentalidade diferente. Mas sintomas assim havia muitos no século XVIII: foi a oposição, primeiro tímida e depois cada vez mais virulenta, da sensibilidade diferente dos ingleses contra o Classicismo francês, que na época de Pope já tinha quase conquistado a Inglaterra. Durante todo o século XVIII, a literatura inglesa, até então desconhecida no Continente europeu ao ponto de parecer exótica, desenvolve espécie de estratégia anticlassicista e irracionalista; enfim, o desastre do *Ancien Régime* na França, pela Revolução, torna-a vitoriosa, permitindo aos teóricos alemães a formulação do novo evangelho literário. O conjunto dos sintomas e ataques desse anticlassicismo em pleno século XVIII é o Pré-Romantismo: sua discussão tem de preceder a qualquer tentativa de compreender o Romantismo.

O Pré-Romantismo é a literatura do *underground* do século XVIII classicista. Os franceses tinham proposto uma teoria literária racionalista: o escritor teria de submeter-se à clareza de um bem ordenado pensamento cartesiano. Mas o inglês Shaftesbury opõe-lhes a força criadora do entusiasmo. A melhor maneira de evitar os excessos de uma imaginação "irregular" parecera a imitação dos grandes modelos da Antiguidade clássica; ser poeta significava ser homem erudito. Mas a essas qualidades de uma literatura culta opõem os ingleses a exigência da originalidade. Pois o verdadeiro poeta não imita, mas inventa. Não precisa ser erudito. É um "gênio". E esse conceito de gênio, inteiramente novo, revolucionará a literatura e a vida.

A genialidade não se aprende. O gênio nasce. É uma força elementar, como a Natureza que o criou, e a Natureza lhe inspira seus sentimentos e seus versos. A literatura classicista fora uma arte da corte e do salão. O poeta pré-romântico passeia livremente pelas paisagens, admirando os espetáculos diferentes da Primavera, do Verão, do Outono e até do Inverno severo. As *Seasons* (1730) de James Thomson abrem os olhos dos leitores urbanos para a beleza da paisagem bucólica e, também, para a humildade decente do trabalhador nos campos, cuja sorte ingrata é lamentada na *Elegy wrote in a country churchyard* (1751) de Thomas Gray. É um idílio triste. Será mesmo idílio? Rousseau negará a possibilidade de uma vida simples assim no meio de uma civilização requintada e decadente, e Bernardin de Saint-Pierre, o autor de *Paul et Virginie* (1787), só encontrará a felicidade, e mesmo assim perseguida, numa tenda na remota Índia (*Le Chaumière indienne,* 1790). A Revolução Industrial já lança sua sombra sobre a paisagem. A literatura inglesa pré-romântica é melancólica. Seu breviário são os *Night Thoughts* (1742) de Edward Young, longa e fastidiosa meditação poética sobre a noite e os túmulos, poema que terá repercussão tremenda em toda a Europa.

Essa melancolia noturna e tumular satisfaz à *self-pity* dos sentimentais e ao "desejo de depender" (Schleiermacher) da mentalidade dos místicos. Sentimentalismo e mística acompanham, durante todo o século XVIII, o Pré-Romantismo.

O sentimentalismo pré-romântico não corresponde — pelo menos, não totalmente — àquela mentalidade que hoje se costuma chamar assim. Derrama muitas lágrimas, mas não se limita a isso. Não é só choroso, mas também concede um lugar ao "sorriso entre lágrimas", ao humor: basta lembrar Sterne e Jean Paul. Há mais. Descobre-se a força dos sentimentos atrás de certos temas literários, como o amor, de que a tradição do Ocidente abusou platonicamente. O primeiro romance sentimental do século é a *Histoire du*

Retrato de Goethe nos Arredores de Roma, por W. Tischbein.

NOTRE-DAME

DE PARIS.

PAR VICTOR HUGO.

TROISIÈME ÉDITION

PARIS,

CHARLES GOSSELIN, LIBRAIRE,

RUE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS, N° 9.

M DCCC XXXI.

Capa de *Notre Dame de Paris*, 3ª ed. 1831.

chevalier des Grieux et de Manon Lescaut (1731), do Abade Prévost, a primeira obra da literatura universal cujo tema é, objetiva mas não pornograficamente, a força irresistível do sexo. O autor desse romance, o Abade Prévost, foi um dos primeiros e um dos mais eficientes introdutores da literatura inglesa no Continente: traduziu para o francês *Pamela* (1740) e *Clarissa* (1747-1748), de Samuel Richardson, que soube vestir a atração sexual do manto da virtude virginal e chorosa. Estava criado um novo gênero literário, talvez o mais cultivado da época, um gênero de protesto do sentimento contra as convenções e tabus da sociedade do *Ancien Régime*: gênero representado pela *Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau, o *Werther* (1774) de Goethe, e *Le Ultime lettre di Jacopo Ortis* (1798) de Ugo Foscolo. É a expressão literária da ascendente classe média.

A mística pré-romântica, por sua vez, é muito mais elitista. Deriva de círculos aristocráticos e clericais, insatisfeitos com a Igreja contra-reformada do concílio de Trento, primeiro na França (Madame Guyon); é introduzida na Alemanha por Peter Poiret, seguido por Gerhard Tersteegen e os adeptos de Zinzendorf. Mas não passa de uma sucessão de seitas. Encontra apelo popular só — seria possível adivinhá-lo — na Inglaterra, no poderoso movimento religioso do metodismo.

Sentimentalismo e mística são anverso e reverso da mesma medalha, cunhada pela teoria do entusiasmo que não reconhece os limites traçados pela sociedade ou pela Igreja. Seria possível imaginar uma aliança, mais ou menos clandestina, do sentimentalismo burguês e da mística inglesa contra o Classicismo da aristocracia. Acontece que essa aliança se realizou, num novo gênero literário, cultivado por aristocratas céticos e lido pela nova classe de leitores, pelo público da classe média: é o romance chamado "gótico", cujos mais importantes representantes pré-românticos são Horace Walpole (*The Castle of Otranto*, 1765), Ann Radcliffe e Matthew Gregory Lewis (*The Monk*, 1796). É o romance dos espectros em castelos arruinados, de mocinhas presas em cárceres subterrâneos por criminosos, de monges desenfreadamente debochados, uma caricatura do mundo feudal, com fortes tendências anticlericais, como convém ao Século das Luzes, e tudo isso colocado num país pitorescamente exótico, às mais das vezes na Itália, não importa, pois para o gosto oficial da época, que continua o Classicismo, tudo aquilo que não é Antiguidade greco-romana ou França, é exótico. A literatura popular ou "trivial" da época acreditava tudo isso. Mas os leitores cultos, estes sabiam melhor: o país exótico para o qual se refugiava o anticlassicismo, é o país de todas aquelas novidades — da poesia da natureza e da noite e dos túmulos, do romance sentimental e do romance "gótico": é a Inglaterra.

Toda a oposição anticlassicista do século é anglófila. Da Inglaterra veio a descoberta de Shakespeare, que é talvez o capítulo mais fantástico da história do Pré-Romantismo. Da Inglaterra veio a maior sensação literária da época, a descoberta de Ossian (1760-1762), da poesia popular escocesa. Shakespeare e Ossian são os guias do grande crítico pré-romântico Johann Gottfried Herder, cujo entusiasmo abraça com o mesmo amor a poesia de todos os povos, dos espanhóis até os eslavos — conquanto seja poesia autenticamente popular e sobretudo quando anônima. A estética pré-romântica não é revolucionária, longe disso, mas é pré-revolucionária. E todas as suas tendências reúnem-se na eloqüência torrencial do maior dos pré-românticos: o entusiasmo, o amor à natureza, a melancolia, o sentimentalismo e a mística democrática de Rousseau.

Eis as fontes pré-românticas do Romantismo: o irracionalismo e a mística, o sentimentalismo e o terror, Shakespeare e a prosa, eloqüente como grande poesia tribunícia, de Rousseau. Do Romantismo só se pode dar uma única definição conceitual certa: ele é poético. Não é propriamente um movimento literário. É especificamente um movimento poético.

E é um movimento poético universal, ampliando imensamente os horizontes literários da Europa. Até os últimos decênios do século XVIII o "Universo" da literatura limitava-se à Antiguidades greco-romana e à França; não se ignorava a existência da literatura renascentista e barroca na Itália e na Espanha; mas o Classicismo considerava toda a poesia anterior a Malherbe e Boileau como obsoleta. A primeira "invasão" de uma literatura "exótica" naquele círculo fechado foi a inglesa: de Shakespeare e Ossian. O maior crítico e verdadeiro iniciador do Romantismo alemão, Friedrich Schlegel (1772-1829), opõe à literatura "antiga", isto é, à classicista, a literatura "moderna", que chama simplesmente "romântica": Ariosto e Tasso, Camões e Calderón, depois as literaturas orientais, da Pérsia e da Índia, e toda a literatura medieval, culminando em Dante. Seu irmão August Wilhelm Schlegel exemplifica essas proposições, traduzindo Shakespeare e Calderón e antologias da poesia italiana, espanhola e portuguesa. É um novo mundo poético, anti-racionalista por definição e, muitas vezes, católico pela temática. Friedrich Schlegel, já mesmo antes de descobrir as religiões indianas e antes de converter-se ao catolicismo romano, chega a identificar poesia e mística.

Uma mística meramente diletante, de pouco fundo religioso, chega a penetrar em terrenos que o século XVIII tinha reservado à pesquisa científica: Creuzer na mitologia, Mesmer na medicina, Gotthilf Henrich von Schubert na psicologia, Steffen até na mineralogia. Os resultados dessa "ciência romântica", embora muito popularizados, foram evidentemente nulos. Essa tendência mística só pode frutificar na poesia: é a poesia de Novalis.

O Romantismo é, por natureza, um movimento poético. Quem diz, hoje em dia, Romantismo, pensa em Novalis e Eichendorff, em Wordsworth e Coleridge, em Byron (apesar dos seus metros classicistas), Shelley e Keats, em Hugo, Lamartine e Musset (omito, deliberadamente, o nome de Leopardi, que não me parece romântico). Em comparação com esses nomes de grandes poetas, a literatura romântica de ficção apresenta-se surpreendentemente fraca: a maior parte das obras só têm importância histórica e é hoje ilegível. Mas foi, na época, avidamente lida.

Pois é um público novo que lê esses romances e novelas. Não são mais os diletantes aristocráticos do século XVIII. É o novo público burguês que surgiu com a abolição do *Ancien Régime* pela Revolução Francesa, um público menos exigente que não se preocupa com teorias literárias nem com vanguardas poéticas e muito menos com exaltações místicas. "Mística", para esse público, é aquilo que é estranho, terrificante, sobrenatural: é a temática do romance "gótico", gênero pré-romântico que, no Romantismo, não somente sobrevive, mas adquire nova e surpreendente vitalidade.

É característica a sobrevivência de elementos "góticos" dentro da obra imensa de Ludwig Tieck (1773-1853). Homem de grande sensibilidade poética, mas de pouca originalidade, adaptando-se facilmente a todas as modas literárias e às exigências de qualquer gênero, Tieck escreveu peças dramáticas sobre temas medievais, brilhantes comédias satíricas, e romances e contos em que quase sempre o elemento "gótico" está presente, do terrificante conto de fadas *Der blonde Ekbert* até o sobrenaturalismo de *Der 15. November*. O conto de fadas é, desde Tieck, um gênero preferido dos românticos: pode ser poético, como a *Undine* (1811) de Fouqué, ou filosófico, como o *Peter Schiemilh* (1814), de Chamisso: são estas as primeiras obras de ficção do Romantismo alemão que alcançaram sucesso internacional.

O elemento "gótico" está presente em uma ou outra das novelas menores do dramaturgo Heinrich von Kleist, que não pode ser considerado como romântico, antes como um precursor altamente pessoal e isolado do realismo. Mas a Alemanha do começo do século XIX também produziu o maior representante do gênero: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, que assinou e sempre costuma ser chamado E. T. A. Hoffmann.

Personalidade das mais complexas — burocrata pontual e eficiente e *bohémien* extravagante; grande escritor, excelente desenhista e notável compositor de música de câmara, música sacra e de uma ópera; juiz de integridade corajosa e diretor de teatro cheio de iniciativas inovadoras; visionário de espectros, estudioso de ciências ocultas e humorista sarcástico — E. T. A. Hoffmann (1776-1822) é o maior narrador da época do Romantismo. Autor de um romance tipicamente "gótico" (*Die Elixiere des Teufels,* 1815), Hoffmann reconheceu com instinto seguro que o horror fantástico do gênero não pode ser mantido durante as muitas páginas de um romance senão ao preço de exageros repetitivos e de caídas no mero sensacionalismo. Inventou o conto "gótico": *Phantasiestücke* (1814-1815); *Nachtstücke* (1817); *Die Serapionsbrüder* (1819-1821). Foi o escritor mais lido da época na Alemanha, foi traduzido para o francês, inglês e russo, teve sucesso internacional, exerceu influência enorme. Vestígios dessa influência encontram-se em obras tão diferentes como em *The Private memoirs and confessions of a justified sinner* (1824) de James Hogg, em *Wuthering Heights* (1847) de Emily Brontë e nas novelas de Mérimée. Hoffmannianos são os *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1839) de Poe e os *Twice-told tales* (1837-1842) de Nathaniel Hawthorne. Hoffmannianas são as *Leyendas* do grande poeta espanhol Bécquer. E talvez o maior de todos os numerosos discípulos de Hoffmann seja Gogol, nos *Arabeski* (1835) e nas chamadas novelas de São Petersburgo. É uma influência que até hoje não acabou: basta comparar os contos de Hoffmann e os de Lovecraft.

Um dos recursos característicos do estilo narrativo de Hoffmann é o exagero: o horror e o terror "góticos" são deliberadamente levados a extremos que produzem efeitos humorísticos. É um recurso que também parece brotar, como que naturalmente, do temperamento extravagante de Gogol, inclusive e sobretudo em sua novela histórica *Taras Bulba* (1834). Existe, como efeito, uma relação subterrânea entre o gênero "gótico" e o romance histórico. Aquele, produto tipicamente pré-romântico, passa-se em ambientes exóticos, pseudo-históricos, numa falsificada Itália renascentista; o senso histórico dos escritores românticos torna os ambientes dessa natureza mais precisos, mais exatos, pretendendo reconstituir o passado. Mas a raiz — o desejo de colocar enredos fantásticos em ambientes remotos dos nossos — é a mesma. O primeiro conto "gótico" em língua inglesa, "Wandering Willie's Tale", está incluído, como digressão, no romance histórico *Redgauntlet* (1824) de Walter Scott.

Os contos de Hoffmann, de Poe, de Gogol resistiram ao tempo: continuam como leitura de alta categoria literária. Mas não se afirmaria o mesmo quanto aos romances históricos da época romântica, gênero de que Walter Scott é propriamente o fundador. Na época, no segundo e terceiro decênio do século XIX, foi Scott o escritor mais lido e mais admirado da literatura européia. Caiu, depois, em descrédito total, de modo que suas obras sobreviveram apenas como leitura juvenil, para o consumo de leitores menos exigentes.

Hoje em dia, justamente os leitores juvenis rejeitariam, indignados, a leitura de romances aparentemente tão ingênuos. Mas ao mesmo tempo esboça-se uma reação da crítica literária em favor de Scott; e seu conterrâneo David Daiches não está muito longe de classificá-lo como um dos maiores romancistas de todos os tempos. Talvez seja mais justo adotar a distinção feita por Henri Bremond: entre um Scott, cujos romances se passam nos séculos XVII e XVIII e na própria Escócia, nutridos de reminiscências pessoais do escritor e de tradições ainda vivas em sua família e em seu ambiente; e outro Scott, autor de obras que se passam na Idade Média e, pelo menos parcialmente, em outros países. Os romances da primeira série refletem a transição da Escócia, de região feudal para país moderno e em vias de industrialização; a segunda série é baseada em pouco exatos estudos medievalistas, tão ao gosto romântico, e é meramente pitoresca,

sem qualquer aprofundamento histórico ou psicológico. A primeira série compreende *Waverley* (1814), *Rob Roy* (1817) e sobretudo *The Heart of Midlothian* (1818), a obra-prima de Scott; culmina, caracteristicamente, num romance em que reaparecem os elementos "góticos": *The Bride of Lammermoor* (1819). É possível tentar a reabilitação dessas obras, apesar daquela ingenuidade que provocou, com razão, a crítica sarcástica de E. M. Forster. Mas não é possível desenterrar, do limbo da literatura infanto-juvenil, os romances da segunda série: *Ivanhoe* (1819); *Kenilworth* (1821); *Quentin Durward* (1823). Mas o imenso sucesso de Walter Scott em sua época baseava-se sobretudo nessas três obras, na descrição pitoresca de ambientes e costumes de tempos remotos. É sobretudo essa face da literatura de Scott que foi imitada em todos os países, oferecendo oportunidade para idealizar o passado nacional. Os romances históricos dessa natureza constituem a grande massa da literatura de ficção da época romântica.

Os franceses fizeram o começo: Vigny, em *Cinq-Mars* (1826), reconstituindo a época de Richelieu; e, sobretudo, Victor Hugo, apresentando em *Notre-Dame de Paris* (1831) um quadro colorido da Paris medieval, romance que até hoje é capaz de entusiasmar leitores menos exigentes e que pertence ao quadro das "leituras obrigatórias". Mas o resto é menos edificante. "Leitura obrigatória" de certos grupos etários ou menos alfabetizados também é *The Last Days of Pompeii* (1834) de Bulwer; e já nos encontramos em região subliterária. Contudo, para a maioria das literaturas européias os romances scottianos da época romântica têm importância histórica: são marcos da evolução de uma consciência nacional que alcançará, até meados do século XIX, relevância política. Não se afirmaria tanto com relação ao *Lichtenstein* (1826) do alemão Wilhelm Hauff, leitura ligeira e agradável e — fato surpreendente e característico — o romance alemão mais traduzido do século. Mas Willibald Alexis (1798-1871) conseguiu "romantizar" e tornar interessante a história medieval daquilo que foi depois a Prússia. O mesmo serviço prestaram Bernhard Severin Ingemann à Dinamarca e Jacob van Lennep à Holanda. O poeta espanhol Enrique Gil Y Carrasco descobriu no romance *El Señor de Bembibre* (1844) a beleza das catedrais góticas da Espanha, e o Conde Henryk Rzewuski inspirou aos seus patrícios saudade do passado aristocrático-feudal da Polônia. Quanto a Portugal, basta lembrar os nomes de Garrett e Herculano. Seria possível encher várias páginas citando os títulos de romances históricos latino-americanos da ápoca. Ainda é scottiano *As Minas de Prata* (1865) de José de Alencar. A lista é interminável.

Todas ou quase todas essas obras são inspiradas pela mentalidade estritamente conservadora que também foi o credo político de Walter Scott. A Idade Média é glorificada; épocas pós-medievais são escolhidas só para descrever, com nostalgia, a derrota e o desaparecimento de tradições veneráveis. É a mesma mentalidade que se manifesta na literatura política da época romântica, na atitude anti-revolucionária de Joseph de Maistre, de Karl Ludwig von Haller, de Donoso Cortés, defensores intransigentes do absolutismo monárquico restabelecido em 1815.

Mas o *establishment* e/ou *reestablishement* de 1815 também tinha vitimado certas nações, e o romance histórico, embora inspirado pelos idea's conservadores, não podia ignorar esse fato. Surgiram romances históricos reivindicadores.

Entre todos os romances escritos à maneira de Walter Scott existe um único que é uma grande obra de arte: *I Promessi sposi* (1825-1826), de Alessandro Manzoni, o maior romance da literatura italiana. O autor, aristocrata liberal, católico moderado e grande patriota, escolheu para seu enredo a época da dominação tirânica dos espanhóis na Lombardia do século XVII, não evitando as analogias evidentes com o regime despótico dos austríacos na Lombardia do século XIX. Ninguém podia ser menos revolucionário que Manzoni. Mas fica claro onde

estão suas simpatias, e o crítico Angelandrea Zottoli, escrevendo nos tempos algo semelhantes do fascismo mussoliniano, podia focalizar no grande romance de Manzoni o contraste entre os "humildes" e os "prepotentes".

Não foi um caso isolado. Talvez os primeiros imitadores de Scott tenham sido dois irlandeses, os irmãos John e Michael Banim, que em *Tales of the O'Hara family* (1825) e *The Boyne Water* (1826) romancearam as reivindicações multisseculares de sua ilha contra os ingleses. Enfim, o caso mais espetacular de um romance histórico nacionalista e oposicionista foi *De Leeuw van Vlaanderen* (1838) do flamengo Hendrick Conscience: dele se dizia que "ensinou seu povo a ler", isto é, seu livro foi o documento fundamental da luta dos flamengos contra a dominação da língua e cultura francesa na Bélgica.

Esses romances históricos "oposicionistas", escritos por conservadores contra outros conservadores, não fazem parte, portanto, de um outro Romantismo de oposição que surgiu na França, depois de 1830: o "romantismo social", em revolta contra todos os poderes estabelecidos e em defesa de todos os fracos, oprimidos e dependentes. Talvez o mais impressionante desses românticos oposicionistas seja um jornalista: o espanhol Mariano José de Larra (1809-1837). Satírico sarcástico que levou sua oposição contra todas as convenções estabelecidas até o ato, inédito na Espanha católica, do suicídio. Larra era um "afrancesado". Na própria França, a oposição romântica descobriu o feminismo e o proletariado. Georges Sand, *bohêmienne* incorrigível, ressuscitou o romance sentimental dos pré-românticos para defender os direitos da mulher e do amor livre: *Indiana* (1832), *Valentine* (1832), *Lélia* (1833), *Mauprat* (1837). Mas aquela que será mais tarde a *châtelaine* de Nohant, só defendeu os direitos das mulheres de sua própria classe. A outra classe oprimida, o proletariado, não encontrou porta-vozes em suas fileiras. Teve de contentar-se com a descrição de sua miséria no livro de um intelectual burguês: *As condições das classes trabalhadoras na Inglaterra* (1844) de Friedrich Engels; e com a obra de ficção de Eugène Sue, *Les Mystères de Paris* (1842-1843), que deu ao "romance do proletariado" a forma de um romance de aventuras, mais ou menos no meio entre o estilo "gótico" e as produções de Alexandre Dumas *pai*. Contudo, o tema era novo e o sucesso foi grande, internacional. Surgiram inúmeras imitações, "Mistérios" de Londres, de Berlim, de São Petersburgo e também os de Lisboa, de Camilo Castelo Branco. O último romance dessa série foram *Les Misérables* de Victor Hugo. Mas então, em 1862, o Romantismo já tinha naufragado nas tempestades da Revolução de 48.

O movimento romântico acabara, mas não o Romantismo. Sobreviveu, em forma de inúmeros resíduos e vestígios. Não pretendo assinar a tese daqueles que consideram o Romantismo como uma das grandes constantes da história e que querem encontrar um Romantismo helenístico, um Romantismo pós-medieval, um Romantismo no Egito da XXI dinastia e outro na civilização islâmico-persa etc. Acabaríamos encontrando romantismos em todo a parte e, enfim, em nenhuma. Mas quanto à segunda metade do século XIX — e quanto ao nosso tempo — a sobrevivência do Romantismo é um fato, e isso não somente na poesia simbolista de 1900, mas também na ficção. Balzac é o patriarca do romance realista, mas seus enredos são, quase sempre, romanticamente melodramáticos. Realista de verdade é Flaubert, mas suas atitudes antiburguesas são caracteristicamente românticas. Aos romances de Zola ninguém negará o brio de um romantismo hugoniano: depois da *Légende des siècles* escreveu a "légende du siècle".

O Romantismo sobrevive no romance sentimental das revistas ilustradas e no romance de aventuras, como os de um Stevenson, que escreveu aliás, em *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde,* um romance tipicamente "gótico". Também foram "góticos" *The Woman in White* e *The Moonstone,* de Wilkie Collins, os

primeiros romances policiais; e talvez possa toda a massa imensa de romances policiais, de Conan Doyle até Agatha Christie, ser caracterizada como pós-romântica. A chamada "ciência romântica" dos Creuzer, Mesmer, Schubert e Steffen ressurgiu nas digressões e extravagâncias do Surrealismo. E, sendo que o Surrealismo ainda não esgotou nem de longe sua influência, cabe-nos verificar que o Romantismo não morreu.

Bibliografia

ASTALDI, M. L. *Influenze tedesche sulla letteratura ingrese del primo 1800.* Milão, 1955.

BÉGUIN, A. *L'ame romantique et le rêve.* Marselha, 1937.

BREMOND, H. *Pour le romantisme.* Paris, 1923.

BUTTERFIELD, H. *The Historical Novel.* Cambridge, 1924.

DAICHES, D. *Literary Essays.* Londres, 1954.

EVANS, D. O. *Social Romanticism in France.* Oxford, 1952.

FARINELLI, A. *Il romanticismo nel mondo latino.* Turim, 1927.

FORSTER, E. M. *Aspectos of the Novel.* Londres, 1927.

FREYL, W. *The influence of gothic literature on Sir Walter Scott.* Rostock, 1902.

GUNDOLF, F. *Romantiker.* Berlim, 1930.

HEWETT-THAYER, H. W. *Hoffmann, Author of the Tales.* Princeton, 1948.

HUCH, Ricarda. *Die Blütezeit der Romantik.* Leipzig, 1924.

KILLEN, A. M. *Le roman terrifiant et le roman noir* Paris, 1923.

MAIGRON, L. *Le roman historique à l'époque romantique.* Paris, 1912.

MONGLOND, A. *Le préromantisme français.* Grenoble, 1930.

PETERSEN, J. *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik.* Leipzig, 1926.

PRAZ, M. *La Carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica.* Turim, 1942.

SCHMIDT, Erich. *Richardson, Rousseau und Goethe.* Leipzig, 1902.

SCHMITT, Carl. *Politische Romantik.* Münique, 1925.

SOURIAU, M. A. *Histoire du romantisme en France.* Paris, 1927.

VAN TIEGHEM, P. *Le Préromantisme.* Paris, 1948. 3 vs.

WALZEL, O. *Die deutsche Romantik.* Leipzig, 1925.

ZILSEL, E. *Die gesellschaftlichen Grundlagen der romantischen Ideologie.* Viena, 1928.

ZOTTOLI, A. *Umili e potenti nella poetica di Alessandro Manzoni,* Bari, 1934.

8. O TEATRO ROMANTICO: A EXPLOSÃO DE 1830

Décio de Almeida Prado

Se a gestação do teatro romântico foi lenta, ocupando toda a segunda metade do século XVIII e os três primeiros decênios do XIX, o nascimento, propriamente dito, precipitou-se de forma violenta e traumática. Em 1822, oito anos apenas antes da estréia famosa do *Hernani*, Victor Hugo declarava "ignorar profundamente o que é o *gênero clássico* e o *gênero romântico*... Em literatura, como em tudo, não há senão o bom e o mau, o belo e o disforme, o verdadeiro e o falso ..."[1]. Outros jovens escritores, destinados a empunhar muito em breve a bandeira da renovação romântica em seus respectivos países, não se mostravam menos tímidos e conciliatórios. Em Portugal, Garrett escrevia, nesse mesmo ano de 1822, uma tragédia estritamente neoclássica, na introdução da qual dizia preferir o gê-

1. *Apud* BRAY, René. *Chronologie du Romantisme*, Paris, Librairie Nizet, 1963, p. 100.

nero *misto,* de Voltaire e Ducis, que, "sem cair nos defeitos do *romântico,* aformoseia visivelmente o *clássico*" [2]. E Martinez de la Rosa publicava em 1827, contemporaneamente ao "Prefácio" do *Cromwell,* a sua *Poetica,* derradeira manifestação do tardio Neoclassicismo espanhol, pouco ou nada acrescentando ao que Boileau instituíra século e meio antes.

Foi a rapidez e o inesperado do triunfo romântico, após tantos anos de expectativa, de choques ligeiros, de crescente tensão, que explica, pelo menos em parte, a aspereza do combate. Os clássicos, tomados de surpresa, reagiram como puderam, com palavras, se possível, com os punhos, quando não havia outro recurso. Théophile Gautier, um dos mais ardentes partidários da nova escola, descreveu mais de uma vez o que foi a "batalha do Hernani": uma disputa quase física, em que se digladiavam não só duas gerações e duas escolas literárias mas dois modos opostos de conceber tanto a vida quanto a obra de arte. Na defensiva, os clássicos, com as suas perucas oitocentistas, as suas roupas sóbrias, agrupados em torno da decência e do decoro literário. No ataque, os jovens "bárbaros shakespearianos", com os longos cabelos caídos sobre os ombros, penteados (ou despenteados) à maneira medieval ou merovíngia, os seus coletes escandalosos — o de Gautier era vermelho —, o gosto pelo inédito e pelo desmesurado. Eis como se apresentava a platéia da *Comédie-Francaise* ao levantar-se o pano sobre o drama de Victor Hugo, na palavra de Théophile Gautier:

Bastava lançar os olhos sobre o público para certificar-se que não se tratava de uma representação como as outras: dois sistemas, dois partidos, dois exércitos, até mesmo duas civilizações, não seria exagero dizer, achavam-se frente a frente, odiando-se cordialmente, como só se odeia nas lutas literárias, não desejando senão o combate, prontos a cair um sobre o outro. A atitude geral era hostil, os cotovelos tornavam-se angulosos, a disputa só esperava o primeiro contato para explodir, e não era difícil perceber que aquele jovem cabeludo achava este senhor bem escanhoado desastrosamente cretino e não tardaria a participar-lhe em particular tal opinião [3].

O primeiro verso da peça, com um *enjambement* não previsto pelos clássicos, ocasionou o primeiro tumulto. Durante quatro longos meses, de fevereiro a junho de 1830, os dois partidos iriam se defrontar 39 vezes — tantas foram as representações do drama —, sem que o ardor bélico declinasse, a não ser, já próximo do fim, pela exaustão generalizada, de atores e espectadores. Todas as noites eram vaias, ameaças de pugilato, cenas inteiras abafadas pela agitação da platéia. Num espetáculo, conta Gautier, a ira clássica recaía sobre determinado verso, julgado particularmente sedicioso ou inconveniente à moral pública. No espetáculo seguinte, ele era retomado e exaltado pelos românticos — mas a peleja já se travava além. Tudo era motivo para briga, desde as liberdades da versificação até o sexo das rimas (Victor Hugo encadeara seis rimas femininas consecutivas, heresia imperdoável para o ouvido clássico), desde a irreverência com que a autoridade do rei era tratada na peça até o atrevimento de certas metáforas, tão descabeladas quanto seus jovens defensores. Alguns atores, aproveitando a confusão, escamoteavam trechos inteiros, considerados por eles mesmos ridículos ou provocadores. Outros, mais leais, impunham o texto a qualquer custo, alteando a voz até dominar o vozerio do público ou repetindo a mesma fala duas, três vezes, até que todos a tivessem ouvido e o espetáculo pudesse prosseguir [4]. Interrompido o curso das representações pela chegada do verão, a batalha do Romantismo estava encerrada, com a derrota total dos clássicos. Escritores como Victor Hugo e Alexandre Dumas não apenas sacudiam mais fortemente a opinião pública como proporciona-

2. Garrett, Almeida. *Obras.* Porto, Lello e Irmãos, 1963, v. II, p. 1624.

3. Gauttier, Théophile. *Histoire du Romantisme.* Paris, Librairie des Bibliophiles, I, pp. 96-97.

4. Cf. Descotes, Maurice. *Le Drame Romantique et ses Grands Créaturs.* Presses Universitaires de France, s.d., pp. 119-135; Gautier, Théophile. *Op. cit.,* pp. 84-107; Dumas, Alexandre. *Mes Mémoires,* Paris, Union Géneral D'Éditions, 1962, v. I, pp. 301-311.

vam melhores bilheterias, argumento definitivo em teatro. Em poucos anos, a boa nova, propagada por poetas e atores de vinte anos, estender-se-ia por toda a Europa, transbordando para as Américas.

Havia motivos para que esse confronto, dizendo respeito embora a toda literatura ocidental, se concentrasse especialmente em torno do teatro, de Paris, e até mesmo da *Comédie-Française*. A França, no século XVII, através do trabalho persistente de algumas gerações, se arvorara em herdeira das tradições teatrais gregas. Corneille e Racine, como tragediógrafos, Boileau, no campo teórico, constituiriam o remate do ciclo iniciado há mais de dois mil anos por Ésquilo, Sófocles e Aristóteles. Vistos dessa perspectiva, tanto a dramaturgia inglesa da época de Elisabeth I quanto o "Século de Ouro" espanhol não passariam de degraus galgados pelo teatro europeu ao subir das trevas medievais para a luminosidade clássica. Shakespeare e Calderón (ou Lope de Vega) seriam talvez poetas geniais, escritores de finíssima intuição dramática, mas com muito ainda de gótico, ou seja, de bárbaro, de grosseiro, de pouco civilizado, quando não de francamente pueril. Poderíamos extrair dessa ganga algumas gemas, para admirá-las em separado, mas apenas se nos dispuséssemos a esquecer a rusticidade imperdoável do conjunto.

Ao século XVIII, caberia uma ingrata tarefa histórica: ou repetir para pior o que já havia sido feito, na medida em que toda imitação vale menos do que o original, ou tentar em vão quebrar a armadura perfeita demais legada pelo Classicismo. Diderot e Beaumarchais, na França, Lessing, na Alemanha, para citar apenas os nomes mais eminentes, acreditaram ter encontrado uma saída no drama burguês, gênero teatral moderno, intermediário entre a grandeza remota da tragédia e a proximidade despretensiosa da comédia, e que já vinha sendo praticado ocasionalmente na Inglaterra. Mas toda esta fermentação dramatúrgica, bem como toda esta elaboração teórica, mais tarde aproveitada pelos românticos, se conseguiram abalar um tanto a solidez da tragédia, permitindo, por exemplo, o *Sturm und Drang* alemão e as liberdades de um Schiller no fim do século, não bastaram para reformular verdadeiramente o quadro estético. Ao alvorecer o século XIX, apesar das convulsões da Revolução Francesa, apesar da saga napoleônica, Boileau continuava a imperar sobre a criação literária. Ora, no centro do Classicismo, como o seu gênero mais precioso, aquele em que os modernos haviam alcançado ou mesmo se avantajado aos gregos, estava o teatro. E no centro do teatro, a *Comédie-Française*, velha já de século e meio, depositária de uma tradição que remontava sem quebra de continuidade a Molière, única companhia francesa que, por decreto governamental, podia representar os textos sacrossantos de Racine e Corneille.

Esta, a imensa significação da "batalha do Hernani". Foi o momento exato em que as correntes estéticas minoritárias, de procedência inglesa, espanhola ou alemã, penetrando na cidadela adversária, recebendo o aval poderoso de Paris, centro literário da Europa, tornaram-se majoritárias. Daí o aparente paradoxo histórico: o Romantismo teatral, engendrado fora da França, e contra ela, será e apresentar-se-á ao mundo ocidental como um fenômeno predominantemente francês. Daí, também, a santa indignação dos clássicos. Uma construção prática e teórica, começada em Atenas cinco séculos antes de Cristo, retomada e aperfeiçoada sucessivamente pela Roma imperial, pela Itália renascentista e pela França de Luís XIV, era negada, em seus pontos capitais, por uma tendência literária cujos títulos de nobreza não remontavam há mais de dois séculos, perdendo-se nas brumas nórdicas ou na obscuridade medieval. Não se tratava propriamente de uma querela artística. Era a tradição, a idade de ouro da literatura helênica, a civilização greco-romana, que se desejava defender contra o modernismo, a idéia de progresso, invenção diabólica do século XVIII.

A polêmica pré-romântica, desenvolvida sobretudo a partir de 1800, acabara por centralizar o conflito à volta de dois grandes autores teatrais, representativos das melhores qualidades do Classicismo e do Romantismo: Racine e Shakespeare. Tal é, por exemplo, o título do livro publicado por Stendhal em 1823, em defesa da nova escola. Racine simbolizaria, de modo geral, a ordem, a racionalidade, a inspiração submetida ao crivo da lógica. Shakespeare, as virtudes opostas — a imaginação, o lirismo, a liberdade criadora.

A tragédia racineana estruturava-se sobre o princípio da verossimilhança — não a verdade, mas aquilo que pudesse ser admitido como tal pelos espectadores. O ideal, para a completa ilusão do público, seria coincidirem tempo fictício e tempo real. Três horas na vida das personagens, aproximadamente, para três horas de espetáculo. Nem sempre se conseguindo condensar uma ação significativa em tempo tão restrito, concedia-se à cronologia imaginária da peça uma certa margem de tolerância, que não deveria ultrapassar, em caso algum, vinte e quatro horas. Da mesma forma, não sendo exeqüível comprimir toda a trama numa sala única, que as personagens permanecessem ao menos numa só casa, ou, na pior das hipóteses, não trocassem de cidade. Sair desses limites, navegar com a imaginação por várias épocas e países, quando o espectador não arredava pé da sua poltrona, seria abusar da inverossimilhança. As unidades de tempo e de espaço completavam-se com a de ação: a tragédia não deveria contar mais do que um fato dramático, evocado em sua inteireza, dos antecedentes ao desfecho. A ação apanhava sempre a história no ponto culminante, já próximo ao desenlace: aqueles momentos de crise em que o herói, premido pelo precipitar dos acontecimentos, confrontado consigo mesmo, com os outros ou com o destino, revela finalmente a sua dimensão trágica. Referências a tempos e espaços mais amplos, necessários à compreensão do enredo, faziam-se através da narração: alguém rememorava o passado para melhor explicar o presente ou resumia num discurso lúcido e ordenado os fatos supostamente sucedidos longe do palco. A representação corria sem hiatos, sem cortes no espaço ou no tempo (a não ser, obviamente, os intervalos entre os atos), encadeando-se as cenas de tal forma que a primeira contivesse em germe a última, numa perfeita sucessão de causa e efeito, sem que jamais o palco ficasse vazio, sem que personagem alguma nele entrasse ou saísse sem ter motivos para fazê-lo. O princípio da economia, também fundamental para o espírito clássico, dava o último retoque neste desenho linear e contínuo, despojando-o de todo o supérfluo. Personagens, incidentes, conflitos, restringiam-se ao essencial, conferindo à peça a elegância da mais estrita racionalidade e funcionalidade .

Esse desejo de coerência, de lógica interna e externa, era reforçado pela unidade de tom, pela distinção entre tragédia e comédia, concebidas como gêneros complementares e mutuamente exclusivos. A tragédia, habitada por seres de exceção, tanto pelo nascimento quanto pelas qualidades pessoais, não comportava aspectos medíocres ou risíveis, conservando, mesmo na paixão, no auge do desvario amoroso, a elevação, a compostura devido ao decoro público e particular. Já o campo da comédia era o da vida cotidiana, os burgueses e o povo, com os seus ridículos humanos e sociais.

A tragédia shakespeariana, derivada igualmente da grega, mas sem nunca ter cortado de todo as raízes medievais, sem jamais ter sofrido o desbaste, o bombardeio teórico a que foram submetidos Corneille e Racine, misturava livremente elementos trágicos e cômicos no bojo não só da mesma peça mas até da mesma personagem. Hamlet, se é capaz de chorar a morte de Ofélia. sabe também rir e fazer rir, ao sabor de seu caprichoso humor. Não há no teatro isabelino divisão de gêneros conforme a hierarquia social: a sociedade é mostrada como um todo, de alto

a baixo, do rei ao coveiro, cada personagem com a sua linguagem, exprimindo-se em verso ou em prosa, através do palavrão ou da reflexão lírica e filosófica. O tempo e o espaço são tratados com igual desenvoltura, estendendo-se à vontade, não se sentindo o dramaturgo na obrigação de explicitá-los, a não ser quando há necessidade ou interesse dramático. Terminada a peça, se desprezarmos as rubricas introduzidas por editores do século XVIII e XIX, ser-nos-á difícil enumerar os lugares por onde passaram as personagens ou calcular a duração fictícia exata do entrecho, se dias, meses ou anos. A ação não é contínua, formando-se pela soma de pequenas cenas, algumas brevíssimas, relativamente autônomas, que, aos poucos, vão se entrelaçando e configurando o enredo. Este geralmente não é simples, compreendendo subenredos, que terminam por se encontrar, podendo abarcar o conjunto dezenas de indivíduos e uma ou duas gerações. A história é contada sem pressa, começando pelo princípio (e não já próxima do fim, como na tragédia clássica), demorando-se nas pessoas e nos episódios pitorescos, sem preocupações de economia. Às vezes, o espetáculo já entrou no desfecho e novas personagens continuam a afluir ao palco. Se a tragédia racineana baseia-se na exclusão, na idéia de que menos é mais, como afirma certa arquitetura moderna, Shakespeare pensa em termos de inclusão, de abrangência, nada deixando de fora nesse vasto afresco, pintado em traços largos e descontínuos, deixando algo à imaginação do espectador, que é o seu teatro.

A tragédia shakespeariana fornece a Victor Hugo, confessadamente, todas as coordenadas para que o "Prefácio" do *Cromwell* defina o novo gênero teatral preconizado pelo Romantismo: "Shakespeare, é o drama; (. . .) o drama, que funde no mesmo sopro o grotesco e o sublime, o terrível e o bufão, a tragédia e a comédia (. . . .)" [5]. O drama romântico não é, portanto, um terceiro gênero, que ocuparia o espaço deixado livre entre a tragédia e a comédia, como Diderot concebeu o seu "gênero sério" ou "tragédia doméstica e burguesa" [6]. Pretende, ao contrário, reduzir os dois gêneros a um só, opor dentro do mesmo contexto o riso à lagrima, não só à maneira de Shakespeare mas de acordo com o dualismo cristão — corpo e alma, terra e céu, homem e Deus —, inspirador, segundo o "Prefácio", de toda arte moderna. A uma estética da consonância, como a clássica, em que todas as partes devem afinar-se entre si, sucede uma estética deliberadamente dissonante, na qual a tensão, originadora da chispa poética, nasce do choque entre estados emocionais opostos. A antítese será assim a grande arma da poesia e do teatro de Victor Hugo. Antítese, por exemplo, entre o rei e o rebelde, em *Hernani*, entre o rei e o bufão, em *O rei diverte-se*. Ou, mais sutilmente, entre o eu profundo e a imagem social da personagem: Lucrécia Bórgia sofrendo por não poder ser a mãe que desejava, Marion Delorme dilacerada entre a pureza do amor e o seu passado de cortesã.

É através desse jogo dialético que o drama conseguirá apanhar a multiplicidade, a duplicidade original do universo, como nunca o teatro clássico, com os seus compartimentos estanques, pôde fazê-lo:

> o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a poesia verdadeira, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. Além disso, já é tempo de proclamar em alta voz, e é aqui sobretudo que as exceções confirmariam a regra, tudo o que existe na natureza existe na arte [7].

A beleza, no sentido de idealização ou enobrecimento do homem, cede lugar ao pitoresco (ou seja, originariamente, ao *pinturesco*, o que reproduz o modelo com a plasticidade da pin-

5. HUGO, Victor. *Oeuvres, Drame*. Paris, Vve. Houssiaux, 1878, v. I, p. 18.

6. DIDEROT. *Oeuvres Esthétiques*. Paris, Classiques Garnier, 1959, pp. 119-137.

7. HUGO, Victor. *Op. cit.*, v. I, p. 21.

tura), à cor local, ao característico, a tudo o que, pelo efeito de surpresa ou de contraste, faça ressaltar vivamente a realidade. A natureza inteira, o disforme como o perfeito, o miserável como o poderoso, o bom como o mau, é matéria de arte, exceto, acrescenta prudentemente Victor Hugo, para evitar o escolho do naturalismo que já começa a apontar, o comum. Até o trivial e o vulgar podem ser transcritos, desde que se lhes dê algum colorido.

Será assim em nome de um certo realismo, ou pelo menos na relação direta entre o poeta e a realidade, sem a interferência nefasta da estética clássica, que Victor Hugo atacará as unidades de tempo e de espaço, demonstrando que a verossimilhança as destrói, em vez de fundamentá-las: "é precisamente o real que as mata". "Toda a ação tem a sua duração própria, como seu lugar particular." Reduzir arbitrariamente o tempo e o espaço, impor aos acontecimentos um ritmo que não é o deles, fechar as personagens numa ante-sala ou peristilo neutro, acessível a todos, amigos ou inimigos, é cair na abstração, voltando as costas à realidade. Só a unidade de ação se justifica, assim mesmo interpretada nos moldes amplos do teatro shakespeariano:

> A unidade de conjunto não repudia de maneira alguma as ações secundárias sobre as quais deve apoiar-se a ação principal. É preciso apenas que estas partes, sobriamente subordinadas ao todo, gravitem sem cessar sobre a ação central e agrupem-se em torno dela em diferentes níveis, ou melhor sobre os diferentes planos do drama. A unidade do conjunto é a lei de perspectiva do teatro [8].

Na prática, esta liberdade formal concedida ao dramaturgo era limitada pelas injunções do palco. Para construir uma peça como Shakespeare seria preciso renunciar à caracterização do local, voltar ao teatro isabelino, com as suas várias áreas de representação e a sua quase completa ausência de cenário. Aceitar, em outras palavras, o palco como o lugar onde se representa alguma coisa, não onde ocorre efetivamente alguma coisa. Ponto de vista a que a encenação moderna nos acostumou mas impensável dentro dos hábitos teatrais do Romantismo, ligados ao palco à italiana, e já antecipando, em alguns pontos, o Realismo. Podia-se variar no transcorrer da peça o local da ação, desde que o cenário, complementando visualmente o texto, informasse precisamente ao público onde se achavam as personagens. Do alto tinham de descer telões e mais telões pintados, figurando uma floresta, uma sala de armas, um acampamento militar ou uma praça pública. O que significava, para o espetáculo, demora, perda de ritmo, quebra de interesse. O drama romântico resolveu o problema, via de regra, adotando um judicioso meio-termo entre a fixidez clássica e a fluidez shakespeariana. Os cinco atos do *Hernani*, por exemplo, exigiam somente cinco cenários. *Antony* é ainda mais econômico — quatro mutações de cena — e as *Memórias* de Alexandre Dumas registram o seu empenho, na noite de estréia, para que o intervalo entre o quarto e o quinto ato não se prolongasse, não rompendo o ímpeto da representação e o entusiasmo do público: "Cem francos, gritei para os maquinistas, se o pano subir antes que tenham cessado os aplausos! Ao cabo de dois minutos, batiam-se as três pancadas; o pano levantava-se e os maquinistas tinham ganho os seus francos. / O quinto ato começou literalmente antes que os aplausos do quarto tivessem serenado" [9]. Outras peças, subdividindo os atos em quadros, sacrificariam a celeridade à amplitude do espetáculo. Os dramas espanhóis, para os quais o Romantismo representava sob muitos aspectos uma volta ao "Século de Ouro", tendiam não raro à fragmentação: *Don Álvaro ou A Força do Destino*, do Duque de Rivas, encenado em 1835, comportava 15 mutações de cena, não ficando distante das 20 atribuídas habitualmente ao *Hamlet*. Um caso extremo é o de *Lorenzaccio*, de Alfred de

8. Hugo, Victor. *Op. cit.*, v. I, pp. 24, 25, 27.

9. Dumas, Alexandre. *Op. cit.*, v. II, p. 75.

A Morte de Fedra, por Girodet, 1886.

Fausto e Mefistófeles com o retrato de Victor Hugo (1828).

Hamlet e o Espectro de Laerte, por Delacroix.

Musset: 38 cortes no tempo e no espaço. Mas aí já se tratava de um texto escrito visando a leitura, não o palco. Sempre que se usa o cenário para localizar a ação, como fizeram os românticos, inclusive por pretensa fidelidade histórica, para salientar a "cor local", não se pode escapar a uma certa concentração e unificação do texto. Um historiador do teatro observou que, se a unidade em Shakespeare é a cena, e nos clássicos a peça considerada como um todo, no drama romântico, talvez por influência de Schiller e do melodrama, é o ato, ao qual freqüentemente se dá um subtítulo e que termina com um clímax e uma frase de efeito[10].

As modificações estruturais introduzidas — ou reintroduzidas — pelo Romantismo proporcionaram um extraordinário aceleramento da ação. A tragédia clássica, notou-o Brecht em referência a todo o teatro chamado por ele de aristotélico, organiza-se em torno de uma cena capital, para a qual as outras tendem, ou da qual derivam, como, na tragédia de Sófocles, a revelação terrível de que Édipo assassinara o pai e estava casado com a própria mãe. O que precede este núcleo central é sobretudo preparação do conflito, que amadurece lenta e inexoravelmente até explodir com violência, acarretando uma ou várias mortes. Há menos curiosidade pelo desfecho, conhecido de antemão por haver sido colhido o enredo na história ou na legenda, do que expectativa nervosa, tensão progressiva, prenunciadora da descarga final. Em suma, pouca e intensa ação física, antecedida de muita ação e cogitação moral.

O drama romântico, não girando à volta de um só eixo, não sendo obrigado a tudo condensar em 24 horas, põe logo em funcionamento, assim que se abre o pano, a sua miraculosa caixinha de surpresas, herdada menos de Shakespeare, como se pretendia, que do melodrama, já dominante nos palcos populares da França desde 1800. O enredo, inventado pelo autor mesmo quando o pano de fundo é histórico, passa ao primeiro plano, ocupando a atenção outrora dispensada ao esmiuçamento psicológico da personagem. O papel de Alexandre Dumas nessa dinamização do espetáculo parece decisivo. Ele não tinha, para oferecer ao público, nem dons poéticos, nem capacidade de aprofundamento humano ou social. Em compensação, sabia articular como ninguém, desprezando soberanamente a verossimilhança, a série fulminante de *coups de théâtre,* de reviravoltas e revelações sensacionais, em que iria se constituir o enredo romântico típico. A sua arte é a do narrador que se empolga pelo fluxo inventivo, nunca parando para justificar-se ou pedir desculpas pelos excessos da própria fantasia. Ao terminar o primeiro ato de *A Torre de Nesle,* em 1832, o público já presenciara uma ameaça de conflito armado, uma tempestade, uma orgia, um bilhete escrito a sangue, dois jovens assassinados, um terceiro que se salva atirando-se ao Sena através da janela. E ao fechar-se o pano, após 9 quadros e 3 ou 4 alternativas de enredo, que deveriam deixar intérpretes e espectadores igualmente ofegantes, exaustos de emoção, havia-se visto ou ouvido um pouco de tudo — adultérios, parricídios, filicídios, incestos. O teatro literário, isto é, arquitetado com imaginação e escrito com habilidade, estava agora em condição de enfrentar e vencer, em seu próprio terreno, o melodrama, espécie de rival, de duplo, de parente pobre, sem cuja sombra, projetada em discreto segundo plano, jamais compreenderemos bem os objetivos, as qualidades e os defeitos do drama romântico.

A liberdade reivindicada por Victor Hugo e seus pares não era, contudo, unicamente formal. O Clássicismo — é sempre a ele que temos de nos reportar, num movimento polêmico como o Romantismo — não desconhecia ou renegava as paixões humanas. O ciúme, a ambição, o crime, a traição, o suicídio, o amor desesperado e destrutivo, são correntes em Cor-

10. Cf. STUART, Donald Clive. *The Development of Dramatic Art,* Nova York, Dover Publications, 1960, p. 508.

neille e Racine. Mas a perfeição do alexandrino, o rigor da construção, a polidez das maneiras, distanciavam o sofrimento, impedindo-o de assumir formas vulgares. Havia fronteiras, preceitos, normas, formulados ou implícitos, que abrangiam desde a moral até a etiqueta. Cada personagem, como cada ator que a interpretava, tinha de manter o respeito devido a si mesmo e aos outros. A noção de hierarquia, do socialmente permissível, permeia todo o pensamento clássico. O herói trágico pode tudo, exceto deixar de o ser, equiparando-se aos outros homens.

A contestação romântica processava-se assim em diversos níveis, a começar pelo da linguagem. Stendhal, em *Racine e Shakespeare*, queixava-se: como falar da vida moderna, numa tragédia, se a dignidade do alexandrino excluía a palavra "pistola", só admitindo, como instrumento de morte, o punhal clássico? Alfred de Vigny, na *Carta a Lorde* ***, que acompanha a sua versão do *Otelo*, rememora com graça a resistência oposta ao lenço de Desdêmona, fulcro das intrigas de Iago, por parte das várias peças francesas que durante quase um século se inspiraram no texto shakespeariano: "Enfim, em 1829, graças a Shakespeare, ela [a tragédia] disse a palavra terrível, para espanto e desmaio dos fracos, que lançaram nesse dia gemidos lancinantes, mas para satisfação de público que, em sua maioria, costuma chamar um lenço de lenço". E ironizava: "Ser-nos-á sempre necessário um século para cada palavra verdadeira introduzida em cena?" [11]. Quanto ao *Hernani*, uma das mais veementes discussões da famosa batalha travou-se em torno de duas frases para o gosto moderno perfeitamente anódinas:

Don Carlos — Est-il minuit?
Don Ricardo — Minuit bientôt [12].

Que o Rei de Espanha indagasse da hora, como qualquer mortal, já parecia escandaloso. Pior ainda era a resposta, seca, informativa, miseravelmente prosaica e cotidiana para um drama em verso. Faltavam dessa forma os burgueses da platéia, não a humanidade privilegiada que habitava o palco. É significativo, aliás, que a versão primitiva da pergunta de Don Carlos, "Quelle heure est-il?", haja sido substituída nos ensaios, porque o ator da *Comédie-Française* encarregado do papel não achou o tom exato para dizê-la [13]. Acostumado aos circunlóquios, às inversões sintáticas, aos torneios perifrásticos, através dos quais a fala comum ascendia ao céu da expressão literária, qualquer frase tirada diretamente da realidade teria de desconcertá-lo. Se a dicção romântica parece-nos não poucas vezes guindada, verbosa, a sua missão histórica foi antes a de encurtar consideravelmente a distância entre linguagem falada e escrita.

O "Prefácio" do *Cromwell*, seguindo neste particular os clássicos, aconselhava o uso do verso, mas unicamente como disciplina de estilo. Victor Hugo desejava

> um verso livre, franco, leal, ousando tudo dizer sem falsos pudores, tudo exprimir sem afetação; (...) O verso, no teatro, deve despojar-se de todo amor-próprio, toda exigência, toda vaidade. Ele não é, no caso, senão uma forma, e uma forma que deve tudo admitir, nada impondo ao drama, antes tudo recebendo dele para transmitir ao espectador: francês, latim, textos de leis, imprecações régias, locuções populares, comédia, tragédia, risos, lágrimas, prosa e poesia. Ai do poeta se o seu verso se faz de difícil! [14]

Apesar de tais propósitos, condizentes com a sua vocação lírica, Victor Hugo acabaria escrevendo em prosa três de suas peças, por sinal das mais melodramáticas: *Lucrécia Bórgia, Maria Tudor* e *Ângelo*. Alfred de Musset e Alfred de Vigny, também grandes poetas, não usaram praticamente o verso no teatro, marcando uma preferência pela maior naturalidade da prosa que só iria se acentuar com o correr do século.

11. VIGNY, Alfred de. *Théâtre*. Paris, Ernest Flammarion, s.d., v. II, p. 22.
12. HUGO, Victor. *Op. cit.*, v. II, p. 41.

13. Cf. DESCOTES, Maurice. *Op. cit.*, p. 128.
14. HUGO, Victor. *Op. cit.*, v. I, pp. 38-39.

Subindo das inconveniências de linguagem às proibições morais, os desmandos românticos não pareceriam menores aos contemporâneos. A sexualidade pode estar na base do amor clássico mas apenas como uma força imperiosa à qual não se alude. Já os heróis de Dumas não demonstram tantos escrúpulos. Antony, enfurecido com a fuga de Mme d'Hervey, não hesita em possuí-la pela violência, numa estalagem à beira da estrada, arrastando-a para o quarto enquanto o pano cai. Uma espectadora da época, a Condessa Dash, contou o que foi a estupefação do público da estréia, perante a inconcebível brutalidade da cena:

> Quando o herói bastardo coloca o lenço sobre a boca da sua amada e a carrega — sabe-se para que — houve um momento de estupor. Ninguém dizia nada: estávamos todos atônitos. As pessoas de juízo levantavam os olhos aos céus, invocando uma testemunha para tamanha abominação; as mulheres já não admiravam tanto o curso dos acontecimentos. Ser assassinada, admite-se: é heróico. Mas, outra coisa? Oh! é uma tirania da força, à qual não nos submetemos de bom grado. / Quanto aos homens, não reconheciam como seus tais hábitos. Veio-lhes a idéia, aparentemente, que só uma coisa poderia tirá-los do embaraço e foram os primeiros a aclamar. Após um instante de reflexão, as mulheres também se decidiram, aplaudindo com entusiasmo, o que levou um nosso velho amigo, escondido no fundo do camarote, a dizer que merecíamos ser tratadas desse modo, já que o apreciavamos tanto [15].

Victor Hugo, que não gostava de ficar atrás de ninguém, e muito menos de Alexandre Dumas, não demorou em colocar em cena, ou quase, uma posse também violenta. Em *O Rei diverte-se* o público via Branca, perseguida pela fúria libidinosa de Francisco I, refugiar-se no quarto contíguo ao palco, sem saber que era exatamente o do Rei. Minutos após — no teatro tudo tem de acontecer rapidamente — ei-la que ressurgia, os cabelos em desordem, para chorar nos braços do pai a virgindade perdida. Tinha, pois, alguma razão o nosso Justiniano José da Rocha, jornalista político improvisado em crítico teatral, ao escrever em 1836, por ocasião da primeira montagem da peça no Rio de Janeiro: "Um estupro se comete quase aos olhos do espectador, sem respeito à moral pública". E talvez não estivesse de todo errado, segundo os padrões clássicos vigentes, ao considerar a peça de "uma imoralidade asquerosa", não lhe perdoando, entre outros crimes, o de apresentar Francisco I, "o vencedor de Maringnan, o protetor das letras, o cavalheiro discípulo de Bayard", como "um homem sem pejo, sem brio, que desce às tabernas, que se entrega a meretrizes!" [16]. Pecado duplo, naturalmente, estético e moral. A realidade não era essa, mas, se o fosse, não caberia à arte reproduzi-la. Não foi outra, de resto, a opinião da censura francesa, que não deixou passar o drama de sua primeira representação.

O amor racineano é conflituoso na medida em que opõe indivíduos. Rejeitado, tende a voltar-se contra si mesmo ou contra a pessoa que o inspirou, podendo levar ao suicídio e ao assassínio. É uma força irracional, destruidora — mas que não põe em questão a sociedade. Mesmo a paixão incestuosa de Fedra, ou semi-incestuosa (não há laços biológicos diretos entre ela e Hipólito), conserva-se nos limites do caso pessoal. É uma anomalia da natureza, ou uma vingança dos deuses, não um desafio lançado à moral.

Dá-se a contrário com o amor romântico mais característico. A barreira não se coloca entre o homem e a mulher, unidos ao contrário por laços carnais e espirituais até formar um ser único, e sim entre eles e o mundo, entre o amor, entendido como um absoluto capaz de relativizar todas as outras relações humanas, e as convenções morais ou religiosas da coletividade. A cunha que se interpõe entre os amantes tanto pode estar na diferença social (lacaio e Rainha, em *Ruy Blas*, à maneira fortemente antitética de Victor Hugo) quanto no preconceito de raça: as numerosas infelicidades que

15. *Apud* GINISTY, Paul, *Bocage*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1926, p. 56.

16. *O Chronista*, 19-11-1836. O artigo está assinado com as iniciais J.J.R.

recaem sobre o protagonista de *Don Alvaro ou A Força do Destino* têm como ponto de partida a sua condição de mestiço, descendente de incas e de espanhóis. O obstáculo mais freqüente, todavia, é o casamento, por ser a tentativa feita pela sociedade para imobilizar e institucionalizar o amor. *Chatterton*, de Vigny, *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, celebram os vínculos sentimentais tecidos delicadamente entre uma senhora casada, escravizada à incompreensão burguesa ou à prepotência aristocrática do marido, e um rapaz que sonha em libertá-la para as aventuras afetivas. *Antony*, com o destemor que nunca faltou a Dumas, na ficção ou na vida real, vai muito além, propondo, quem sabe se pela primeira vez em palcos franceses, a questão do adultério, do amor que não cede às leis impostas pela sociedade por se julgar moralmente superior. Só a crítica da época será capaz de nos restituir o que foi o impacto causado pelo drama. Mariano José de Larra, um grande escritor que não era certamente um puritano, dedicou-lhe não um, mas dois comentários, na esperança de neutralizar-lhe a influência nefasta: "*Antony* merece ser combatido com todas as armas: oxalá não sejam todas de pouco efeito contra tão formidável inimigo". Não havia escapado ao jornalista espanhol uma modificação fundamental ocorrida no campo da dramaturgia. Antigamente, observa ele, se a mulher surgia no palco como vítima, o algoz com certeza era o pai. Agora, é o marido:

É princípio irrecusável, segundo parece, que uma mulher casada deve estar mal casada; e que não há mulher que ame o marido. (...) O poeta toma a defesa da mulher, porque tem a alta missão de reformar a sociedade. A instituição do casamento é absurda, segundo a literatura moderna, porque o coração, diz ela, não pode amar sempre, e não deve ligar-se por juramentos eternos.

O caráter individualista, anti-social, da peça, mais subentendido do que explicitado por Dumas, é generalizado por Larra até alcançar uma visão surpreendentemente revolucionária do Romantismo:

Antony, como a maior parte das obras da literatura francesa moderna, é o grito que lança a humanidade que marcha na vanguarda, grito de desespero, ao encontrar, no fim da viagem, o caos e o nada. A escola francesa tem um plano. Ela diz: destruamos tudo e vejamos o que acontece; só conhecemos o passado, até o presente já é passado para nós; lancemo-nos no porvir de olhos fechados; se tudo é velho, destruamos tudo e reorganizemo-lo [17].

O mais engraçado é que Larra se suicidaria, poucos anos depois, por amor, já não correspondido, a uma mulher casada. A sua vida seria muito mais romântica do que os seus artigos, tão conservadores e tão inteligentes, sobre *Antony*.

Não chegara ainda o momento do amor adúltero, um dos temas centrais da ficção no século XIX, ser absolvido. O herói romântico afirmava corajosamente o seu direito à total liberdade afetiva. Depois, só lhe restava, como saída satisfatória para a moral pública, morrer com dignidade. Também neste ponto, *Antony* talvez seja a peça mais representativa, pela habilidade que tinha Dumas em formular dramaticamente os pensamentos e emoções que andavam no ar. Adélia d'Hervey, ao abrir-se o quinto ato, está desesperada com a notícia do regresso do marido. Abandonar o amante, fugir com ele, matar-se, manchando com um escândalo a inocência da filha, são hipóteses igualmente inaceitáveis. No último minuto, quando o Coronel d'Hervey, como a fatalidade, já bate à porta, Antony tem a idéia salvadora. Ele a apunhalará, como é o desejo de ambos, mas de modo a preservar perante a sociedade a sua pureza feminina: "Ela me resistia, eu a assassinei!" Antony também será morto, pelo Coronel ou pela Justiça, mas não sem ter antes chamado sobre si, num derradeiro gesto de cavalheirismo, todo o peso da infâmia. É pouco provável que uma platéia moderna considerasse desfecho tão san-

17. LARRA, Mariano José de. *Articulos Completos*. Madri, M. Aguilar, 1944, pp. 414-426.

grento um achado dramatúrgico, quase um *happy end*. Outra, naturalmente, era a perspectiva romântica. Esse estranho pacto de morte, executado em parte por terceiros, entusiasmava porque satisfazia ambas as partes. O amor proibido pagava o tributo devido à moralidade pública, punha a descoberto a sua natureza perigosa, fatal. Mas não renunciava à auréola de heroísmo, de grandeza, sobrepondo-se à morte como já se sobrepusera à vida. Acresce que a morte, em tais circunstâncias, não é castigo: é união, libertação, esperança de sobrevivência num mundo menos injusto, mais generoso, mais aberto às exigência espirituais e afetivas, do que o nosso. É o que diz Adélia, pedindo para que Antony a mate: "Oh, sim! esta morte contigo . . . a eternidade nos teus braços . . ." [18]. Não é diversa a conclusão do *Chatterton*. No drama de Vigny a última palavra cabe ao *Quaker*, personificação da fé pura, isenta de formalismos. É de perdão para Kitty Bell e o seu jovem apaixonado: "Oh, em teu seio! em teu seio, Senhor, recebe estes dois mártires!" [19]. A poesia, fazendo as vezes de religião, absolvia os mártires do amor ilegítimo, mas *sub specie aeternitatis*, remetendo-os à justiça divina. A morte é o ponto de convergência entre as aspirações secretas do par romântico, desejoso de abandonar um mundo que não está à sua altura, e as determinações da sociedade, ansiosa por punir os transgressores da lei.

Acima do adultério, como interdição máxima e talvez atração máxima, estava o incesto. O Romantismo não o defenderia, nem o condenaria, deixando-o pairar na esfera das possibilidades perturbadoras, das sugestões tentadoras e maléficas. Dumas, outra vez ele, abriu caminho com *A Torre de Nesle*, na qual Margarida de Borgonha mantém uma equívoca *amitié amoureuse* com Gaultier D'Aulnay, estranha numa rainha que a peça mostra devorando literalmente um jovem por noite, e uma rápida relação, parece que menos platônica (o texto tem o cuidado de não dissipar dúvidas) com Felipe D'Aulnay, sem saber que ambos são seus filhos. A suposta atração sexual seria em verdade pressentimento de laços afetivos mais profundos, apelo obscuro da voz do sangue. Victor Hugo não tardou em seguir o exemplo, ou o mau exemplo, colocando, frente a frente, Lucrécia Bórgia e Genaro, seu filho, nascido do conúbio maldito com um irmão. O diálogo entre os dois faz-se de evasivas: ela, sabendo que o seu amor é de mãe; ele, ignorando-o, julgando-se amado em outros termos, servindo de alvo para os ciúmes do marido de Lucrécia. Novamente, um jogo duplo entre a aparência e a realidade, entre o sim e o não, que só se desfaz quando interpretado à luz do inconsciente. Já consciente, até demais, seria a atração de Francisco Cenci por sua filha, Beatriz, episódio histórico (ou semi-histórico, na medida em que a legenda cedo recobriu a história) tratado dramaticamente por Shelley, em *I Cenci*, e Gonçalves Dias, em *Beatriz Cenci*. Não se aprovava, claro está, o incesto: as duas peças, de resto, nem chegaram a ser encenadas. Permitia-se, entretanto, que o teatro tocasse no assunto proibido.

A antítese não se limita a configurar o enredo romântico, infiltrando-se, sempre que possível, no interior de cada personagem. Margarida de Borgonha e Lucrécia Bórgia, além de combaterem inimigos declarados, são também, elas mesmas, palco de um acirrado conflito entre o bem e o mal. Como diz Lucrécia: "Os dois anjos lutavam em mim, o bom e o mau: mas creio que o bom vai enfim triunfar" [20]. Caracterizam-se ambas por serem mulheres más que poderiam ter sido boas. Dentro da perversão, conservam um germe de bondade. O drama delas é precisamente esse, o da possibilidade da salvação ter chegado demasiado tarde. A maternidade, em vez de significar a esperada reden-

18. DUMAS, Alexandre. *Antony*. Paris, Auguste Auffray Éditeur, 1831, p. 103.
19. VIGNY, Alfred de. *Op. cit.*, v. I, p. 279.

20. HUGO, Victor. *Op. cit.*, v. III, p. 23.

ção, é o castigo mais cruel que lhes é inflingido: Margarida contribui inadvertidamente para a morte do filho, Lucrécia é morta por Genaro.

Esta ambigüidade moral, derivada metafisicamente do dualismo cristão, como vimos, e psicologicamente de certos protagonistas de Shakespeare, corroídos pela dúvida, ou de Byron, tentados pelo mal, é a chave do herói romântico, tal como o projetará o teatro entre 1830 e 1840. Tudo nele é luz e trevas, afirmação e dúvida, ternura e violência, crença e desespero, dedicação e egocentrismo, insolência e humildade, fraqueza e força, amor e ódio à humanidade. É o bastardo como Antony e Genaro, o bandoleiro como Hernani, o cigano como Manrico (de *O Trovador,* de Garcia Gutierrez), possivelmente de ascendência nobre, rico bastante para não depender do trabalho, mas que alguma circunstância misteriosa, marcando-o para a infelicidade, colocou desde o nascimento fora dos quadros normais da sociedade. Nada tendo recebido dos homens, nada julga dever-lhes. É um solitário em meio à multidão, um revoltado entre os felizes, guardando ciosamente o seu segredo ou remoendo em silêncio a vergonha de não ter família. Sujeita-se a um papel marginal, secundário, apesar de sentir-se superior, não tanto pela inteligência como pela riqueza emocional, pela ousadia, beirando a impertinência, com que encara o destino. Em face da mulher é a um só tempo anjo e demônio (metáfora antitética freqüentíssima no teatro e poesia da época), tentação benéfica e maléfica, salvação e perdição, abertura lírica para o amor e certeza de condenação moral. O homem arranca a mulher de sua passividade, rouba-a ao marido, à sociedade, transfigura-a através da paixão e do sofrimento, fá-la vibrar como uma corda tensa, justificando os sacrifícios feitos por ambos, inclusive o da própria vida, ao alçarem-se juntos, em alguns momentos privilegiados, acima das contingências e limitações humanas. O amor, assim compreendido, como experiência vital única, não admite meio-termo, compromissos, concessões. Ou tudo ou nada. Ou vence os obstáculos, alcançando a plenitude, a comunhão perfeita, a felicidade sem restrições, ou busca a paz aonde é certo alcançá-la. Indiferente à vida e à morte, caminhando como se num fio suspenso sobre o nada, sentindo a atração do abismo e a presença exaltante do amor, o herói romântico mantém até o fim a sua preciosa ambigüidade.

O problema do suicídio é posto por Vigny, em *Chatterton,* sob a égide de Shakespeare. A epígrafe da peça — "eis a questão" — evoca de início o "ser ou não ser" hamletiano, a dúvida quanto ao sentido e valor da existência. Mas o protagonista já não é um Príncipe: é um pobre poeta inglês, um adolescente genial que se suicidara em 1770, antes de completar dezoito anos. No século de Shakespeare e Racine ainda era estreita a relação entre literatura e aristocracia: ambos, cada qual a seu modo, trabalharam para a realeza. O triunfo da burguesia no século XVIII, liquidando o mecenato, contabilizando em dinheiro todas as relações sociais, havia restituído ao escritor, com a liberdade de crítica, a penúria, ou, pelo menos, a falta de função econômica. Em oposição ao poeta, como símbolo da nova sociedade mercantilizada, ergue-se na peça de Vigny a figura de John Bell (basta mudar uma letra para se ter John Bull), industrial próspero, às voltas com máquinas, acidentes de trabalho, reivindicações operárias (que ele não atende), "vigoroso, corado, cheio de cerveja e rosbife", "o homem rico, o especulador afortunado", "o egoísta por excelência, o justo segundo a lei", o novo "barão absoluto" em sua "fábrica feudal", insensível à mulher e aos filhos, indiferente à arte, fechado a tudo que não seja eficiência material. É a cisão entre o artista e o burguês, entre o escritor e a ordem econômica capitalista, que Vigny capta em seu nascedouro. A Inglaterra, afirma-se no texto, é um navio (imagem de que Castro Alves se recordará nas estrofes do *Navio Negreiro*). Cada membro da equipagem tem uma função precisa, junto à torre de comando, à bússola, às cordas, aos mastros, às velas, aos ca-

nhões. E o poeta? Qual o seu lugar? "Que diabo pode fazer o poeta na manobra?" — indaga, ceticamente, o Lorde Mayor, representante do poder governamental. "Ele lê nos astros a rota que nos mostra o dedo do Senhor" — responde Chatterton. O poeta, em suma, agora que já não se inscreve na hierarquia social, passa a reivindicar o posto mais elevado. É o vate, o vidente, o guia, o profeta, aquele que vê com os olhos do espírito, descortinando mais alto e mais longe. Infelizmente, não existe na marinha britânica esse tipo de piloto. Chatterton, desamparado pelo Estado, nada tendo a oferecer exceto versos no mercado de trabalho, não possuindo como capital senão a sua frágil sensibilidade e o seu amor silencioso por Kitty Bell, só encontrará refúgio na morte, saudada com fervor: "Adeus humilhação, ódios, sarcasmos, trabalhos degradantes, incertezas, angústias, misérias, torturas do coração, adeus! (. . .) Ó morte, anjo liberador, como tua paz é doce!" Vigny, no prefácio da peça, intitulado romanticamente *Última Noite de Trabalho — de 29 a 30 de junho de 1834,* nega que considerações teóricas, nascidas da razão fria, possam ser eficazes contra a angústia e a revolta do poeta contra a sociedade:

> O desespero não é uma idéia, é uma coisa, uma coisa que tortura, que cerra e esmaga o coração de um homem como uma tenaz, até que enlouqueça e se lance à morte como nos braços de uma mãe. / É ele o culpado, digam-me, ou não será a sociedade que o acossa desse jeito até o fim?[21]

A preocupação política, mesclada com o sentimento do vazio, irá fornecer ao teatro romântico, meses após o *Chatterton,* dois dramas que se destacam do seu tempo, projetando-se sobre o nosso: *Lorenzaccio* e *A Morte de Danton.* De fato, enquanto representação e repercussão crítica, ligam-se ao século XX, não ao XIX. Alfred de Musset e Georg Büchner, que ao escrevê-los tinham respectivamente vinte e quatro e vinte e um anos, poucas afinidades pessoais possuíam quanto a estilo e temperamento. Aproximava-os, no entanto, a mesma fortíssima admiração por Shakespeare, o que talvez nos ajude a compreender algumas das muitas similaridades existentes entre as duas peças. Ambas se fragmentam até se tornarem irrepresentáveis, a não ser que se dispense cenários realistas; ambas se banham numa atmosfera de pesada luxúria, como se a presença invisível da morte excitasse os sentidos; ambas dão ao povo o papel de um coro volúvel em suas opiniões e cruel em sua indiferença; ambas estão penetradas pela inquietude hamletiana; e ambas hesitam entre a admiração e a repulsa pelo espetáculo da violência política, simbolizada pelo punhal de Brutus, abatendo César para salvar Roma.

Lorenzaccio trata do tiranicídio, tema freqüente no teatro da época, tendo inspirado a Gonçalves de Magalhães um dos primeiros dramas do nosso romantismo, *Olgiato,* representado no Rio de Janeiro em 1839. A originalidade de Musset está em seu estranho protagonista: não um herói, como seria de praxe, mas um frágil intelectual, Lorenzo de Medicis, quase feminil (Sarah Bernhardt interpretou-o pela primeira vez, em 1896), chamado desdenhosamente, por amigos e inimigos, através de diminutivos: Renzo, Renzino, Renzinaccio, Lorenzino, Lorenzetta, Lorenzaccio. Para ter a certeza de poder atingir Alexandre de Medicis, seu primo, livrando Florença de uma ditadura odiosa, ele simula o vício, a crapulice, como Hamlet simulara a loucura. Porém, a máscara, aderindo ao rosto, transforma-se em fisionomia. Tendo visto, como favorito do tirano, toda a baixeza humana, mulheres que se prostituem, homens que se omitem ou se acovardam ante o poder, já não lhe resta, para sustentá-lo espiritualmente, qualquer ilusão sobre os outros ou sobre si mesmo. Ele levará a cabo a tarefa empreendida mas como um ator demasiado consciente do papel, sem ter esperança quanto aos resultados práticos do seu gesto. A partir de certo ponto, é difícil saber o que o impulsiona, se ambição de glória, sede de justiça ou vontade

21. VIGNY, Alfred de. *Op. cit.,* v. I, pp. 171, 184, 190, 193, 264, 269, 177.

de acabar com a farsa sinistra que é a vida. Mata Alexandre como poderia matar-se, por cansaço, tédio, nojo, aversão à triste condição do homem. O desfecho da peça confirma-lhe, de resto, o pessimismo: ele também é morto pela população em fúria e outro Medicis instala-se em Florença.

A Morte de Danton é ainda mais cética e ainda mais moderna como proposição política: a história de um revolucionário que se cansou em meio à Revolução, que começou guilhotinando em nome da sociedade perfeita que se ia instaurar e terminou preferindo ser vítima a continuar como carrasco. A oposição moral entre Robespierre e Danton é clássica: o puritano que esconde até as antipatias pessoais sob o manto da virtude e o homem cujas próprias falhas de caráter permitem-lhe ter uma visão mais real e tolerante das fraquezas alheias. Por ser menos honesto, ou menos hipócrita, Danton é mais compassivo. Talvez escapasse à guilhotina, se agisse a tempo, com a decisão de outrora. Mas paralisam-lhe não só a confiança em si do antigo chefe revolucionário — "eles não ousarão!" — como um ceticismo generalizado, a descrença em tudo, desde a validade da Revolução, que já começara a acumular vítimas inocentes, até a significação da existência: "nada disso vale a pena, a vida não merece o esforço que se faz para conservá-la". "Querem a minha cabeça. Por mim ... Estou farto dessas tribulações todas. Podem pegá-la; que me importa? Saberei morrer corajosamente; é mais fácil do que viver." A peça, contudo, não é anti-revolucionária. No plano político (poderíamos concluir levando em consideração a totalidade da obra de Büchner, inclusive cartas e panfletos) impõe-se a luta pelos deserdados, caracterizados pela privação econômica e não pela privação da liberdade, como em Musset. No plano metafísico é que residem as dificuldades. O sofrimento humano atesta a inexistência de Deus. Ora, o materialismo abre-se não propriamente sobre o vazio, que seria a aniquilação total, mas sobre alguma coisa que nem sequer admite essa abençoada possibilidade. Tudo existe, tudo existirá, nada tem sentido — eis o drama para Büchner. Não seria talvez difícil desculpar à Revolução Francesa os seus erros. Impossível é perdoar à existência a sua gratuidade. Danton é niilista, não no sentido metafísico, mas no sentido moral, por sentir constantemente nos lábios o sabor agridoce da morte, por enxergar a vida como um espetáculo em que "estamos sempre representando, mesmo quando, no fim, nos apunhalam a sério" [22].

Tanto ele como Lorenzaccio não se integram por completo no papel que escolheram ou lhes foi confiado. Representam-no honestamente, sem pensar em fugir ao desenlace, apunhalam ou são guilhotinados a sério, mas sempre com uma certa reserva irônica, um sorriso interior de indiferença, a sensação de quem se está vendo agir. Embora com personalidades próprias, vigorosamente desenhadas, são sob esse aspecto irmãos mais moços de Hamlet. Há nos três, em graus diversos, aquela fratura psicológica ou moral que denuncia o metateatro, na acepção de Lionel Abel: não apenas o teatro dentro do teatro, como a rigor deveria ser, mas também a personagem desdobrada, voltada sobre si mesma [23]. O excesso de autocrítica, se não os inabilita para a ação — Lorenzaccio acaba matando, como Hamlet —, cria entre a intenção e o ato uma densa camada reflexiva, uma espécie de espelho implacável, que inibe a espontaneidade pura. São consciências cindidas, que se contemplam, espantando-se de só encontrar, ao fundo, o abismo, a ameaça da loucura, "o cochicho do nada", como escreveu Machado de Assis, também mestre de tais sondagens. Ao namorar a morte — a expressão é de Danton — e ao cortejar o punhal homicida de Brutus, sem acreditar suficientemente em

22. BÜCHNER, Georg. *A Morte de Danton*. Trad. de Mario da Silva, S. Paulo, Editora Brasiliense, 1965, pp. 38, 44. Para uma discussão mais ampla do assunto, em linhas diferentes da nossa: ERWIN THEODOR ROSENTHAL, *O Trágico na Obra de Büchner*, S. Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1961.

23. Cf. LIONEL, Abel. *Metateatro*, Trad. de Barbara Heliodora, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1968.

uma ou em outro, prenunciam toda uma geração de niilistas políticos, dos "possessos" de Dostoiévski aos "justos" de Camus. O ateísmo deles não é o que veio a prevalecer no século XIX, ingênuo, otimista, confiante no homem, triunfalista. Associar-se-ia mais facilmente à nostalgia de Deus, à impressão de desamparo, dos existencialistas modernos e dos dramaturgos do absurdo.

O outro drama de Büchner, *Woyzeck*, escapa, em sua áspera originalidade, à atmosfera romântica. Mais presa ao espírito do tempo parece estar a única peça escrita por ele em tom satírico, *Leonce e Lena*. O Romantismo, em princípio, abolira a comédia, incorporando-a, juntamente com a tragédia, ao drama. Por outro lado, o *mal du siècle*, a *weltschmerz*, combinavam mal com o riso franco, aberto, sem subentendidos. Musset e Büchner, ainda aqui irmanados, o primeiro por intermédio de uma dezena de peças das quais meia dúzia permanecem vivas no repertório francês, o segundo continuando tendências próprias ao teatro alemão [24], propuseram o modelo para uma nova concepção, nitidamente romântica, da comédia. Não a crítica dos costumes, dos vícios sociais e psicológicos, à maneira de Plauto e Molière, mas uma reflexão, entre lírica e irônica, entre feérica e paródica, sobre a importância e a fragilidade do amor. O fundamento metafísico é ainda o mesmo dos dramas — a dúvida, o ceticismo, a vida enquanto espetáculo —, porém expresso graciosamente, em veia não realista, através de historietas que têm a sabedoria de não se apoiarem excessivamente sobre a realidade. Büchner modula esse universo de fantasia, derivado também de Shakespeare, ao gosto germânico, aproximando-se do grotesco; Musset, com a leveza de um discípulo de Marivaux. Tal teatro, todavia, pouco ou nada representado na primeira metade do século XIX, já não cabe perfeitamente nos limites deste estudo, centrado em torno da grande explosão de 1830 e de suas reverberações imediatas.

Historicamente, o Romantismo apresenta uma dupla face. É um saudoso olhar lançado ao passado e um agoniado encontro com o presente. A ficção européia começava a despedir-se sem o saber de uma certa concepção do teatro, baseada no recuo poético proporcionado pelo afastamento no tempo e pela idealização do homem, e tentava, ainda confusamente, entrar em contato mais direto com a realidade contemporânea.

A parte histórica, apesar de predominante, é a que menos resistiu ao tempo, repousando sobre vários equívocos. Desejava-se fugir à tradição, romper com os gregos e os romanos: ousou-se, quando muito, trocar um passado por outro, substituindo a Antiguidade clássica por países e períodos mais recentes, ainda virgens para o teatro. Buscava-se reviver a selvageria, a crueza medieval, recapturar a ingenuidade dos *romanceros*, das *chansons de geste*, o encanto primitivo dos cancioneiros populares: conseguiu-se, via de regra, a simploriedade e o sensacionalismo do melodrama. Postulava-se a "cor local", o traço social característico, a atmosfera que permitisse ao público respirar de novo épocas remotas: não se foi em geral além do simples pitoresco, do medievalismo de papelão pintado. A verdade é que não há nada tão a-histórico quanto o suposto teatro histórico de Alexandre Dumas e Victor Hugo. O passado só parece se justificar quando serve de pretexto para explorar a atualidade, como em *Chatterton*, ou quando a peça, atingindo camadas mais fundas da realidade, transcende as contingências temporais, como em *Lorenzaccio* e *A Morte de Danton*.

O presente, poderíamos talvez concluir, é o objetivo, ainda em parte encoberto, para o qual tende não só o drama romântico como todo o teatro do século XIX. O romance foi mais lúcido a esse respeito, desenvolvendo, com Balzac, aquela espécie particular de realismo — realismo ainda exaltado, sem a indiferença ou crueldade posteriores — que nunca deixou de constituir

24. Para um apanhado menos esquemático da questão: ANATOL ROSENFELD, *Teatro Alemão*, 1.ª parte, S. Paulo, Editora Brasiliense, 1968, pp. 46-70.

uma das vias românticas possíveis. Para Stendhal, aliás, em *Racine e Shakespeare*, a nova escola confundia-se praticamente com modernidade, repúdio de regras e temas obsoletos. Em relação ao passado, procurava o Romantismo principalmente corrigir as omissões e injustiças praticadas pelo Classicismo, revalorizando, como religião, o cristianismo, como época, a Idade Média, como indivíduo, o rebelde. Mas esse ímpeto reinvidicatório parece redobrar de vitalidade ao estender-se à discussão de tópicos contemporâneos: a alienação do escritor *(Chatterton)*, a inferioridade da mulher perante o homem (*Chatterton, Leonor de Mendonça)*, o adultério *(Antony)*, a violência política (*Lorenzzaccio*), a ética revolucinária (*A Morte de Danton*). "A cauda do século XVIII, arrasta-se ainda sobre o XIX; mas não seremos nós, jovens que vimos Bonaparte, que a iremos carregar" [25] — proclamou, com a insolência da juventude, Victor Hugo. Esse agudo senso histórico, esse empenho em estar com o seu tempo — e não acima e fora dele, como pretendiam os clássicos, em seus anseios universalizantes — abre caminho para toda a estética moderna, para a qual é básico o conceito de vanguarda, exigindo do artista que permaneça sempre na crista da onda, na primeira linha dos acontecimentos.

Não se deve, contudo, interpretar a renovação romântica em sentido restrito porque, antes de ser ruptura estética, ela foi, com Rousseau, ruptura moral, social, política. Tratava-se, não de isolar a obra de arte, purificá-la, preservá-la, protegê-la das contaminações não artísticas, como haviam feito os clássicos, mas de reintegrá-la no comércio dos homens, mergulhá-la na caudal turva e perturbadora das experiências vitais. Ser romântico era viver de uma certa forma, abrir-se sem reservas para a vida afetiva, desembaraçar-se das peias sociais — que passam a se chamar convenções —, não consentir que a coletividade, por intermédio de forças moderadoras como a razão e a vontade, sufocasse a espontaneidade do instinto e a sabedoria do sentimento.

No teatro, esta liberação (que estamos aptos a compreender através de movimentos similares modernos) extravasava do texto, atingia de modo particular o ator, cuja arte, jamais se fixando, renascendo um pouco diversa cada noite, presta-se como nenhuma outra a tais exercícios de espontaneidade criadora. No último ato de *Antony*, Mme Dorval e Frederick Lemaitre, o par romântico por excelência, impulsionados pelo público da estréia, que chorava com eles, acabaram por esquecer os jogos de cena combinados, improvisando verdadeiramente. A crítica surpreendeu-se ao ver a emoção estética como que suplantada pela emoção em estado bruto, comentando a chocante sinceridade da atriz:

> ela chorou como se chora, com lágrimas; gritou como se grita, amaldiçoou como as mulheres amaldiçoam, lançando flores ao chão, amassando o vestido, levantando-o às vezes, sem respeito pelo Conservatório, até o joelho [26].

Neste abandono às forças instintivas, tão distante do esteticismo clássico, atento ao decoro e à harmonia mesmo nos instantes do maior desespero, consistia o realismo romântico. Viver era expor-se, enfrentar as vicissitudes mais reveladoras (o amor, a morte), entrar em contacto com as fontes mais recônditas da personalidade. À arte caberia transpor, com um mínimo de desgaste e um máximo de vibração, essa experiência inefável. Realismo, pois, não no sentido naturalista, de encarar fria e objetivamente a realidade exterior, mas no de ultrapassá-la, de ir ao fundo de si mesmo e das coisas, encurtando tanto quanto possível a distância entre a emoção vivida e a obra de arte.

Daí o esforço de Victor Hugo, na primeira metade do "Prefácio" do *Cromwell*, para reduzir a importância, não de determinada poética, a de

25. Hugo, Victor. *Op. cit.*, v. I, p. 50.

26. Descotes, Maurice. *Op. cit.*, p. 206.

Racine e Boileau, mas de toda e qualquer mediação teórica. Ele só parece admitir o gênio, de um lado, e a natureza, do outro. Entre ambos, a ausência total de preceitos e modelos, a liberdade mais absoluta. É que a poética romântica — readmitida no fim de contas por Victor Hugo em termos que excluem o realismo literal — não se desejava dogmática, não se organizava sob a forma de princípios e normas rígidas. Partia sem dúvida de uma concepção do homem, possuía aspirações definidas, modelos declarados ou não (em teatro, entre outros, Shakespeare, Schiller, o melodrama) — mas tentando manter-se aberta. Para os clássicos, a dramaturgia era primordialmente uma técnica, exercida por especialistas, compendiada em obras teóricas, que se aprendia lendo tratados de estética, estudando as tragédias e as comédias dos mestres. Aos românticos importava antes a inspiração, o estado de graça. Todos, poetas, romancistas, podiam escrever para o teatro, e o fizeram com prodigalidade, usando a imaginação para alargar os limites materialmente estreitos do palco, ainda que sob o risco de escreverem peças irrepresentáveis, irredutíveis à cena. O poema dramático, prolongando os domínios do teatro, tornava imprecisas as suas fronteiras com a poesia [27]. Ao artesão cuidadoso e competente, que o grande escritor clássico nunca deixou de ser, substituiu-se, não raro, o amador genial, mais preocupado com a projeção de sua vida interior do que com os problemas suscitados pela representação.

Seria inútil, portanto, tentar enfeixar numa definição formal, num conjunto de normas bem delimitadas, o que foi sobretudo necessidade de expansão, quebra de barreiras morais e estéticas, questionamento da arte, da sociedade e do homem. Em sua parte negativa, não é difícil sintetizar a estética romântica: basta rejeitar os princípios clássicos, virando-os pelo avesso. Na parte positiva, ao contrário, mostra-se ela fugidia às reduções simplificadoras, incluindo entre as suas múltiplas virtualidades (nem todas bem exploradas pelo palco) a maioria das escolas literárias do século XIX e XX, do Realismo ao Surrealismo. Como realização, deixou afinal a grande explosão de 1830 poucas obras-primas, comparáveis às de Racine e Shakespeare (para continuarmos até o fim com os mesmos pontos de referência). Como abertura de idéias, só equiparável em tempos modernos ao Renascimento, pôs outra vez em marcha a literatura ao negar que os conceitos estéticos pudessem congelar-se em formas perfeitas e eternas. Ao passarmos das certezas clássicas às incertezas românticas não podemos evitar a impressão de que é a nossa própria história que começa.

27. Sobre a importância do poema dramático e de peças não representadas no Romantismo: Paul Van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Éditons Albin Michel, 1969, pp. 397-402.

9. A ARTE ROMÂNTICA

Walter Zanini

As tendências formalistas, fortemente acusadas na arte deste século, contribuíram para desfavorecer a compreensão da expressão plástica romântica, fundamentada em complexos valores ideológicos. Se todavia não se afrouxam restrições e oposições de diversas naturezas a essa arte, é um fato que o presente lhe é tributário na medida em que nela pela primeira vez tomam densidade valores de notável independência de espírito. O *pathos* romântico perseverou na arte pós-impressionista e mais atual: na pintura de Van Gogh e Gauguin, em fases da obra de Cézanne, no Expressionismo e no Surrealismo ou em certos sistemas posteriores empenhados em desfazer a antiga brecha entre vida e arte.

Em seu sentido mais amplo, o Romantismo havia sido preparado por teorias filosóficas que situam a experiência na base do conhecimento humano (Locke) ou que realçam a "moral do sentimento" (Shaftesbury). A rápida extensão das concepções científicas, por outro lado, possi-

bilitava novos recursos à investigação artística. Na dimensão poética, Young trazia nos versos de *Night thoughts* exaltações anunciadoras. E uma contribuição por todos os títulos essencial é evidentemente a de Rousseau, pensamento e ação que contagiam as novas gerações insuflando-as à prática de uma moral rebelde, de repercussões profundas na esfera social e política e na linguagem das letras e das artes.

Através da cosmogonia romântica a arte mostra-se capaz de integrar a concretude dos valores temporais do homem à sua realidade, exatamente como no vasto quadro histórico de ocorrência do movimento, o indivíduo, rompendo com os cânones racionalistas pós-renascimentais, investe-se de nova responsabilidade de consciência. A quebra de uma estrutura repressiva da liberdade individual, corresponde na arte à superação de mandamentos estéticos que davam uniformidade às "escolas" do passado. A adoção de normas formais de base classicista é uma das características da época romântica, porém, cada vez mais, no avanço do tempo, a arte abre-se à participação, por introspecções ou veemências, na fase de excepcionais transformações históricas onde a sociedade moderna toma mais proximamente seu ponto de partida.

Tanto quanto a efervescência de sua natureza traz sérias dificuldades à definição do Romantismo — fenômeno, já se disse, mais fácil de detectar do que de explicar — não será jamais possível circunscrever com exatidão esse ciclo cultural afirmado inicialmente em literatura. A grande exposição sobre as artes plásticas da era romântica, promovida há anos na Inglaterra *, tomou como referência cronológica o período de 1780 a 1848. São muitos, contudo, os historiadores da matéria que alongam sua duração, recuando a 1750/60 os começos latentes ou que pregam sua vitalidade nos anos pós-1850. Não lhes faltam razões para isso. É comum a premissa das noções subdivisórias, como a trilogia formada pelo Pré-Romantismo, o Romantismo e o Pós-Romantismo. Por estas proposições, a época romântica propriamente dita limitar-se-ia aos anos entre c. 1820-50, mas uma tal redução serve apenas a salientar sua etapa de maior agudez.

Tomado mais amplamente, ou seja, em termos de uma categoria estética de sentido absoluto — como pensava Hegel — o espírito romântico pode ser localizado em momentos diferentes da história (seja diluidamente em tempos contemporâneos ou ainda pelo exemplo maior da Idade Média). Em não raros artistas entre os séculos XVI e XVII, como Giorgione, Tintoretto, Rubens, Rembrandt, Claude Lorrain, Ruisdael, por incisivos componentes de sua obra — *e. g.*, a melancolia, a dramaticidade de temperamento e a devoção à natureza — vemos uma linhagem que prefigura comportamentos dos artistas que serão aqui referidos. De forma similar, Ossian, Dante, Ariosto, Shakespeare e Milton são habitualmente lembrados pela sua maneira de ser romântica. À sua imaginária e ao relacionamento com Goethe, Wackenroder, Wordsworth, Byron, Scott, Chateaubriand e outros poetas e escritores, muito devem os artistas do período em que os valores da sensibilidade demonstram uma força incomum de concentração e exercem poderoso domínio sobre a mente. Estas e outras influências peculiares da arte anterior e da literatura de outrora e do presente são entretanto apenas parte da imensa variedade de instigações que nutre o movimento plástico da era romântica.

Do mesmo modo que seus colegas compositores, romancistas e poetas, os pintores abrem seus sentimentos ao mundo físico natural. Uma indução primacial deriva do autor de *Les rêveries du promeneur solitaire*. São incitados pelos encontros de regiões outrora inobservadas e pela descoberta de novas áreas do planeta. Ao mesmo tempo tornam-se coformadores do clima apaixonado de revivescências históricas e legendárias. E assim como partem para raciocínios utópicos, para pensamentos fantasmagóricos — busca do mistério, do demoníaco, do macabro —

* The Romantic Mouvement, realizada pelo Conselho da Europa, na Tate Gallery e no The Arts Council Gallery, Londres, 1959.

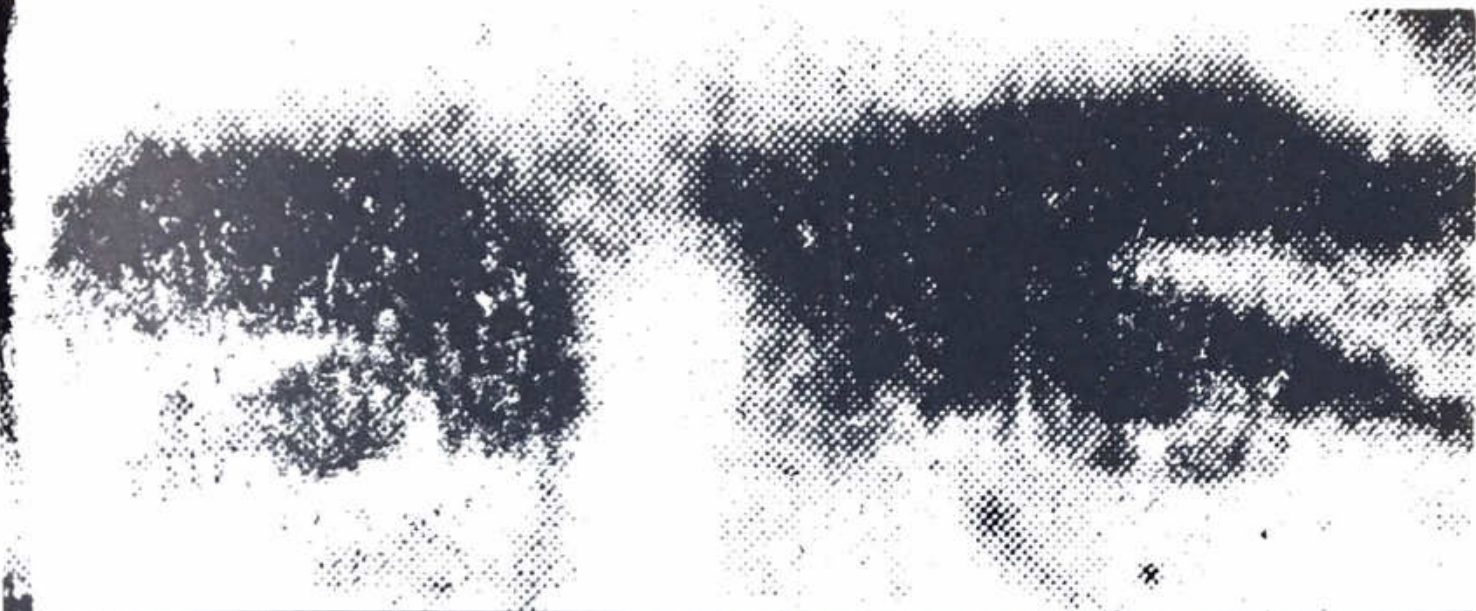
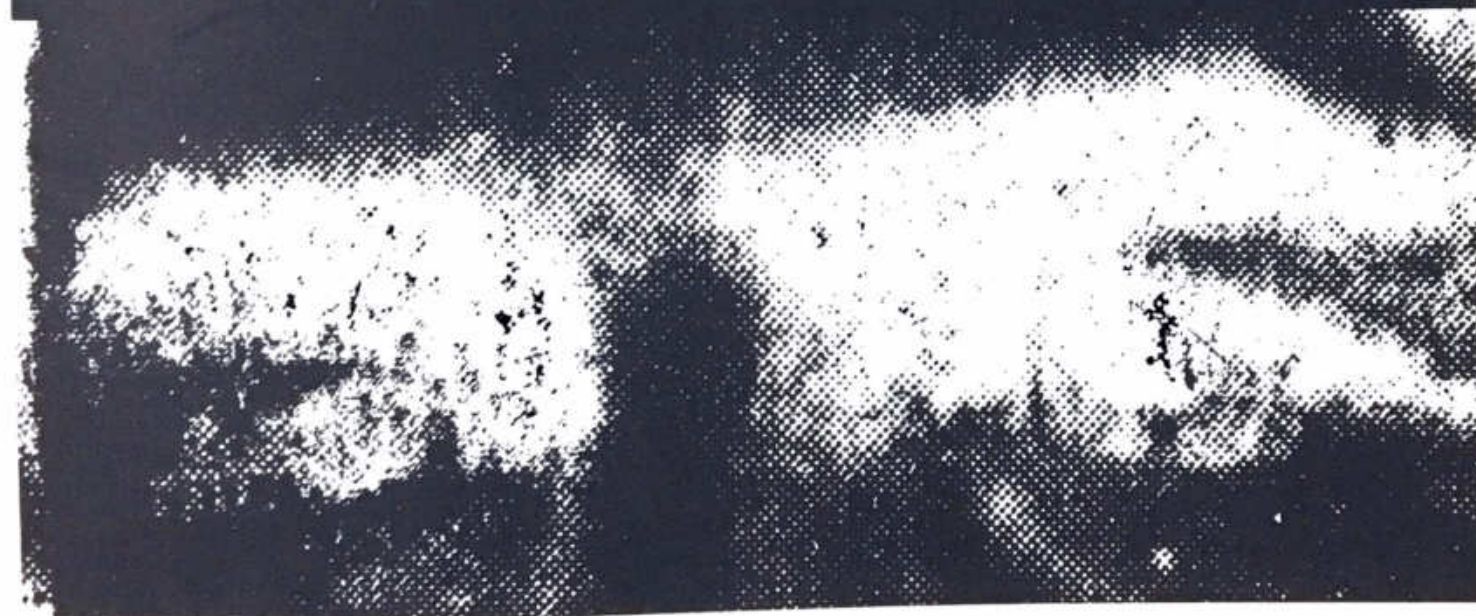



Foto dos Olhos de Delacroix — daguerreotipo.

também se apegam aos sentimentos e ao anedotário pitoresco que são típicos do estilo *troubadour*. Mas assimilando ideais greco-romanos, elementos medievais e da Renascença e toda uma série de excentricidades culturais — onde o Oriente ocupa uma forte parcela — é culminante na pesquisa romântica a sintonia com a própria quadra histórica. A experiência do presente, em todas as conturbações da Revolução Industrial e da Revolução Política e suas conseqüências, constitui o fulcro por excelência de sua atenção. É, certo, um período em que os postulados da "arte pela arte", como resultado da situação de excepcionalidade em que o artista se coloca diante da sociedade, adquirem uma força ponderável mas é também o momento em que desperta a consciência do exercício da arte no encontro com a realidade social.

Desde a superação dos propósitos decorativos do estilo rococó até os prolongamentos de características passionais e de intuição da doutrina romântica nas tendências voltadas para a existencialidade concreta de seres e coisas, a arte desses tempos envolve uma série de elementos conflituosos. A teoria dava lugar de destaque à oposição entre neoclássicos e românticos (incentivada por Stendhal e Baudelaire) e, aliás, ainda hoje tem-se propensão a situá-la estruturalmente na análise da questão. Esta oposição que marcou a polêmica em torno de Dominique Ingres (1780-1867) e Eugène Delacroix (1798--1863), vem sendo entendida nestas duas últimas décadas, por alguns estudiosos, como diversificações plásticas a serem inseridas numa unidade cultural maior. Ao contrário da formação do estilo rococó, o Neoclassicismo assentara-se numa longa evolução teórica desde o século XVIII, desfazendo-se pela ação dos próprios fermentos românticos que carregava em si. "Clássicos e românticos" — como escreve Mario Praz — "falavam línguas do mesmo cepo". E de fato, Romantismo e Neoclassicismo são fenômenos de um só molde, ou no dizer do eminente ensaísta italiano, "duas faces da mesma medalha: numa face, o retorno ao primitivo configura-se como ditado por exigências racionais; na outra, como desejado por exigências sentimentais".

É então que toma toda a sua importância, teorizada sobretudo por Kant, a noção do artista de gênio: na posição que ocupa acha-se uma marca definidora da cultura romântica. O período assinala-se pelas novas perspectivas de comunicação do artista, através da continuidade sistemática dos salões (que na França remontam a 1737), de exposições individuais, da circulação pública das obras, da ilustração em livros e de sua presença na imprensa. O consumo estende-se para fora dos limites da proteção do Estado e da Igreja por meio do colecionismo da classe burguesa. Mas o entendimento da arte não ultrapassa o círculo de minorias esclarecidas. A crítica de arte participa dessa situação evolutiva da comunicação através dos textos de *salons* que, em Paris, principal centro cosmopolita da época, consagra Diderot e Baudelaire revelando ainda uma série de outros autores. Entre as diversificadas problemáticas do período é necessário sublinhar a presença do espírito de *Gesamtkunstwerk*: muitos pintores românticos pensavam em termos transdisciplinares, de uma real aproximação entre as artes (uma ambição de totalidade que de alguma forma prenuncia preocupações das vanguardas do século XX). Exerciam-se noutras linguagens, como a poesia e a música (assim com não raros escritores praticavam as artes plásticas) ou procuravam fazer suas cores e formas serem captadas também enquanto música e literatura. O alargamento dos meios técnicos constitui outro traço da época (experimentação de novas cores, empastamento das tintas, entusiasmo pela aquarela, invenção da litografia, retomada de antigos processos da gravura etc.): trata-se de um primeiro passo para as grandes inovações dos tempos contemporâneos. Não se pode omitir o aparecimento da fotografia, em 1839 e a importância de sua visualidade original, assim como seus reflexos enquanto elementos de observação e apoio, nas

tendências realistas do século, sensíveis na própria figuração do Romantismo.

Nas dimensões plásticas, registra-se um desequilíbrio dos mais explícitos: apenas a pintura e a gravura alcançam uma condição criadora próxima da literatura e da música. A arquitetura e a escultura apegam-se geralmente a penosos métodos compilatórios e portanto suportam mal o confronto com o poder de iniciativa de que se mostram capazes os pintores.

O Romantismo espraia-se com divergências cronológicas por todo o Velho Continente mas a sua afirmação prioritária e essencial é obra das três nações de maior desenvoltura histórica da época (a cujos artistas, salvo algumas exceções, restringiremos estas notas). A presença da arte romântica é sensível nos Estados Unidos e sua repercussão aparece claramente no Brasil em estrangeiros que mantém suas próprias motivações originais e em nacionais condicionados à imagem dos padrões europeus.

Uma consideração cabe aos relacionamentos internacionais da pintura, de grande ocorrência na época, apesar das paralisações temporárias provocadas pela guerra e outras dificuldades impostas à comunicação. Pesquisas, quase sempre recentes e em curso, têm posto em evidência o quanto os pintores ingleses, a partir de aproximadamente 1770, demonstraram-se capacitados a uma atividade precursora e a transmitir sua influência ao continente. A situação persistirá mais tarde, em anos áureos do Romantismo, entre c. 1820-40, sobretudo no que concerne à paisagem. Esta afirmação plástica fora antecedida e depois acompanhada de inovadora reflexão teórica e crítica, e resulta na indiscutível repercussão que pela primeira vez desfruta a Inglaterra no cenário internacional das artes. Por outro lado, merece reparo o quase sistemático menosprezo que ainda envolve a pintura germânica. Sem os níveis da produção inglesa e francesa, ela tem sido posta numa situação apreciativa muito baixa. O fato de a nação nórdica manifestar-se superiormente pela música e literatura — onde o prestigioso movimento *Sturm und Drang* é a pedra angular da contestação ao espírito da *Aufklärung* — e por várias das principais enunciações da teoria estética do período, talvez concorra preconceituosamente para essa marginalização. Ainda hoje não suficientemente divulgada fora de seu meio, onde exerceu salutar reação, a pintura em que emerge o singular mundo visionário de Caspar David Friedrich (1774-1840) não merece a negligência a que foi drasticamente reduzida.

* * *

É flagrante a distância que separa as transformações estéticas e morais assinaladas na pintura romântica do comportamento moroso acusado pela arquitetura da mesma época. Aquela é romântica engendrando uma linguagem que a encadeia à história artística posterior, enquanto esta, embora existam ressalvas, é de um Romantismo saudosístico: retorna ao passado sem o absorver no sentido dialético da história. Giedion, apreciando o que poderíamos chamar de desfocamento da arquitetura em relação à dinâmica cultural da época, considera o fenômeno como "um caso especial de separação que se manifesta no cisma entre o arquiteto e o engenheiro". De fato, por um longo tempo e mesmo ao utilizá-los, o arquiteto desprezará os materiais e processos técnicos originários da Revolução Industrial, aferrando-se à cultura dos estilos preexistentes. "Até que não se adapte à nova realidade ambiental e não reconheça as possibilidades arquitetônicas existentes nos modernos métodos de construção, nenhuma tradição relevante para a época poderá desenvolver-se" — afirma o teórico suíço. A evolução posterior da arquitetura admitiria a importância dos elementos estruturais sacrificados às aparências estilísticas e reconheceria o papel desempenhado na era romântica pelos engenheiros em suas construções funcionais. Foram pois exatamente esses novos recursos — materiais e técnicos — que viriam adquirir significação na perspectiva que traça as origens da arquitetura contemporânea. Na afirma-

ção de Giedion: "de 1780 a 1880 as novas possibilidades arquiteturais desenvolveram-se graças a descobertas de ordem estritamente técnicas".

Nas manifestações contemporâneas da arquitetura neogótica e neoclássica discernem-se relacionamentos e não apenas meras situações de contraste. O Neoclassicismo, exprimindo o culto do século XVIII pela Antiguidade greco-romana, erige-se contra as extravagâncias e o luxo do estilo rococó, respresentativo da arte cortesã. Desde logo este empenho, impulsionado pelas campanhas arqueológicas de Herculano e Pompéia, a partir de 1738 e 1748, respectivamente, e por iniciativas como a criação da "Sociedade dos Dilettantes" de Londres, em 1733, desencadeara a moda do colecionismo de *anticaglie* entre aristocratas e burgueses, e provocara nova e consistente fase na historiografia artística, marcada pelos estudos reclassificatórios de Winckelmann. A exemplo de Goethe, o autor de *Geschichte der Kunst des Altertums*, editada em 1763, atribuia à arte grega uma situação por todos os títulos privilegiada. Sua participação idealística no *Greek revival* foi assim muito importante sendo corroborada por outros teóricos. Porém, os arquitetos do Neoclassicismo utilizaram-se não apenas de elementos gregos e romanos mas também daqueles de origem medieval e renascentista. Um desempenho peculiar nessa cultura de recuperação arqueológica, no momento em que a contribuição artística italiana perdia a força anterior, é a do arquiteto e gravador Giovanni Battista Piranesi (1720-78). Suas águas-fortes, romanticamente "ruinistas", oníricas e decididamente antitradicionais, formaram prosélitos pela Europa inteira.

Entre os arquitetos capazes de inovar figuram Claude-Nicolas Ledoux (1756-1806), Etienne-Louis Boullée (1728-99), Jean Jacques Lequeu (1758-1825), na França; Friedrich Gilly (1772-1800), Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) e Gottfried Semper (1803-79), na Alemanha, e John Soane (1753-1837) na Inglaterra. A imaginação visionária e moderna de Ledoux está presente sobretudo em seus projetos, como a "Casa para o Vigia do Rio Loue", nestes e em suas realizações tornando-se marcante a adoção de formas geométricas despojadas. Ele (que delineou o plano urbanístico da "Cidade Ideal de Chaux") como o mais influente Boullée, autor do célebre desenho, conservado na Biblioteca Nacional de Paris, mostrando uma límpida e monumental "Entrada para cemitério", em forma triangular, profetizam as soluções sóbrias da arquitetura do século XX.

A Inglaterra que a exemplo da França e da Holanda havia sido um dos países a oferecer maior resistência ao Barroco através do paladianismo de Inigo Jones e do ecleticismo original de Christopher Wren, jamais renunciara às suas próprias tradições arquiteturais góticas. A partir de meados do século XVIII essas tradições readquiriam notável ímpeto para em breve constituir-se numa das expressões mais sintomáticas de seu gosto romântico. Considerada exemplar por se adaptar aos ideais cristãos, assim como a interpreta Augustus Welby Pugin (1812-52) *(The True principles of Pointed or Christian Architecture)*, prestigiada pelos teóricos que realçam o estímulo religioso na criação artística (o próprio Pugin, Lindsay, Ruskin, Rio etc.), a arquitetura neogótica torna-se um dos principais modismos da época.

Resultado de um encontro afetivo de uma forma de arte e um quadro de vida, o *gothic revival* ganha no sentido decorativo o que não pode recuperar da transcendência medieval. Um de seus propugnadores essenciais no século XIX, o historiador e crítico John Ruskin, tinha absoluta convicção de que "Ornamentation is the principal part of Architecture". Todavia, não poucos profissionais demonstraram uma idiossincrasia essencialmente estrutural na abordagem do gótico, o que é um fato relevante.

Muitos foram os arquitetos empenhados na reanimação desse estilo medieval, a começar por Horace Walpole (1717-97), construtor da casa de campo Strawberry Hill, em meados do século XVIII. Entre os revivalistas que formam na pri-

meira linha da tendência estão James Wyatt (1746-1813), Jeffrey Wyattville (1766-1840), Charles Barry (1795-1860) e Augustus Welby Pugin (1812-52), estes dois últimos autores dos projetos das Casas do Parlamento de Londres, iniciadas em 1836, além de Edward Blore (1787-1879).

Conotado ao espírito pitoresco da arquitetura neogótica, o jardim de traçado informal — uma idéia importada da China — é outro destacado elemento ambiental da época e que, sobretudo pelo entusiasmo de William Kent (1684-1748), substitui desde a primeira metade do século XVIII, o jardim de rigorosa concepção racional do século XVII. A expressão *romântico*, de origem depreciativa, deriva desse novo *landscape setting* posto em prática pelos ingleses e difundido a seguir no continente.

Na França, a vaga neogótica assinala-se principalmente por um vasto programa de reconstruções e restaurações. Apesar dos excessos de sua doutrina, não se pode aqui senão reafirmar a importância da obra de Eugène Viollet-le-Duc (1814-79), arquiteto restaurador de inúmeros edifícios medievais ao longo do século XIX. Entendia ele que a recuperação de um edifício devia permitir-lhe atingir um "estágio completo que pode não ter jamais existido a um momento dado". Mesmo quando mais pressupostamente orgânica em relação a determinado *corpus*, essa interpretação pessoal foi causa das mais severas e justas críticas. A Viollet-le-Duc deve-se uma obra teórica essencial para o período: o *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française* (1854-68). Coube-lhe ainda desenvolver uma série de idéias sobre os problemas estruturais da arquitetura gótica. Seu pensamento introduziu inovações no que concerne ao enfoque das técnicas e dos materiais e ainda na abordagem do problema da integração das artes.

Da compreensão dos elementos funcionais do gótico, um arquiteto experiente e de imaginação superior — Antonio Gaudí (1852-1926) — saberia extrair valores de uma força plástica genuína que ultrapassam o Romantismo recapitulador de estilos e que propriamente se situam na atmosfera de transição para a arte moderna representada pelo *Art nouveau*.

Autor de um memorável texto sobre a catedral de Estrasburgo, editado em 1773, Goethe (que também nos legou uma aguda teoria da cor) foi um dos maiores propulsores do Negótico na Alemanha, além de Wackenroder e como o será um pouco mais tarde Friedrich Schlegel. 1773 é também a data da "Casa Gótica" de Friedrich Wilhelm von Ermansdorf, em Wörlitz, um exemplo pioneiro local da retomada do estilo. Motivações de ordem nacionalista foram primordiais nesse reaproveitamento de uma expressão antepassada e na redescoberta de monumentos prestigiosos e de cidades que haviam conservado a aura medieval. Além do Gótico, outros elementos de estilo, da Idade Média e da Renascença, foram absorvidos por uma nação que procurava símbolos e razões para a sua afirmação no presente.

Neoclassicismo e Neogótico foram preponderantes na expressão arquitetural da época. Outras posições historicistas, como o Neo-Renascentismo, têm a sua margem no conjunto das edificações. O período foi ainda pródigo em manifestações ecleticistas e na adoção de extravagâncias decorativas extraordinárias, inspiradas no Próximo e no Extremo Oriente. O Brighton Pavilion, de William Porden (1755-1822) e John Nash (1752-1835), exteriormente "hindu" e interiormente ornado à chinesa e o subsistente pagode de William Chambers (1723-96) — no entanto um adepto convicto de Palladio — erigido por entre outras excentricidades nos jardins de Kew, atestam uma inclinação que já se manifestara no esteticismo rococó e que se fará notar com autenticidade na melhor pintura romântica.

A contestação às sofisticadas elaborações estilísticas dos edifícios destinados às classes dominantes não poderia nunca ser obra de arquitetos formados pelos padrões do ensino universitá-

rio, desentrosado com a realidade revolucionária da sociedade industrial. Desfeito o liame entre o arquiteto e o engenheiro, unicamente a este, dotado de um preparo específico, caberia, num primeiro tempo, a identificação plena com o pragmatismo dos novos materiais e das novas técnicas.

A introdução desses recursos ocorreu na construção de pontes suspensas e fábricas quando o ferro industrializado pela primeira vez passava a desempenhar um papel estrutural determinante. Assim foi nas pontes de Abraham Darby (1711-63) em Coalbrookdale (inic. em 1777) e de Isambard Kingdom Brunel (1806-59) em Clifton (Bristol) (inic. em 1836) e em outras mais. O emprego do ferro fundido e do aço tornou-se habitual em edifícios para fins diversos na Europa e nos Estados Unidos [onde se impõem os métodos inventivos de James Bogardus, (1800-74)] predominando sua aplicação interior como uma ossatura que como tal deve permanecer fora do alcance da vista.

Do agenciamento do ferro com o vidro advieram construções de uma estética original em que os elementos técnico-funcionais deixavam de subordinar-se às convenções estilísticas assumindo a definição total da obra. Com sua estrutura de materiais pré-fabricados e suas longas fachadas transparentes, o Crystal Palace de Londres, projetado por Joseph Paxton (1803-65) para a Primeira Exposição Internacional (1851), é, a respeito, o edifício de maior significância que aponta para a objetividade das soluções arquitetônicas dos dias atuais. Uma série de outras construções utilitárias universalizariam na segunda metade do século XIX o *status* atingido pelo ferro. Na França, o arquiteto Henri Labrouste (1801-75) recorrerá a tramas desse material capazes de abranger amplos espaços, exemplificáveis pelas suas duas obras de maior poder de investigação: as bibliotecas Sainte Geneviève (1843-50) e Nationale (1858-68), de Paris, cidade em que são alcançados os principais resultados na concepção de estruturas metálicas do fim do século, com a Galeria das Máquinas da Feira Internacional e a Torre de Gustave Eiffel (1832-1923), ambas de 1889. A Louis-Auguste Boileau (1812-96), Hector Moreau (1801-72), Victor Baltard (1805-74), devem-se também alguns dos melhores programas dessa "contracultura" adequada à realidade de prementes necessidades sócio-econômicas.

Paralelamente à progressão dos meios "metalúrgicos" de construção, na segunda metade do século XIX, o pré-rafaelita discípulo de John Ruskin, William Morris (1834-96), soube estabelecer novos e sólidos princípios para o objeto de uso, numa época em que sua decadência chegara a padrões inteiramente corruptos, seja como resultado do desinteresse do artista pelo mundo dos artefatos manuais ou industriais, seja pelo baixo nível estético dos fabricantes. Muito embora a defasagem de sua perspectiva cultural — conseqüência da concepção medievalista que o faz pender para a elaboração artesanal do produto e a não compreender que os processos industriais são irreversíveis — às suas idéias e aos seus empreendimentos são de remeter-se as origens da funcionalidade do desenho industrial do século XX.

* * *

Agravam-se na era romântica as dificuldades de afirmação que a escultura demonstrava em relação à pintura na Europa desde o Maneirismo e que persistirão praticamente até o começo do século XX. Estas condições eram motivadas pelas suas obsedantes preocupações narrativas e a incapacidade de detonar novos métodos tácteis na exploração da forma. Neoclássicos ou neobarrocos, os escultores — sentindo-se como os pintores liberados da necessidade de integração de suas obras à arquitetura — captam o real utilizando critérios de visualidade mimética mais apropriados à linguagem bidimensional ao invés de observarem as regras que regem a definição do volume no espaço físico, caracterizadores de sua expressão formal.

4 *Morte de Sardanapale*, 1827, Delacroix.

Antonio Canova (1757-1822), que, a exemplo de seu compatriota Piranesi, não se erradica da Itália, é o representante máximo e estimulador da tendência escultórica neoclássica, apto à expressão do heróico quanto do erótico, perfeccionista e sofisticado, de uma fidelidade absoluta à doutrina do "belo ideal" pregada por Winckelmann e Mengs. O dinamarquês Bestel Thorwaldsen (1770-1844), os alemães Gottfried Shadow (1764-1850) e Daniel Christian Rauch (1777-1857) e figuras mais modestas da escultura francesa deram longa continuidade ao Neoclassicismo, introduzindo porém um *approach* com formas mais diretas de vida.

Na França, onde a crítica de Baudelaire insurgia-se contra o academismo da escultura exibida nos salões — uma escultura que se assinala pelo abuso da técnica de modelagem — David d'Angers (1788-1856), Antoine Augustin Préault (1810-79) e especialmente François Rude (1784-1855) e Antoine-Louis Barye (1796--1875), compõem o grupo mais destacado das tendências "barrocas" do Romantismo. Impregnada de elementos arqueológicos, a obra de Rude revela transportes de entusiasmo em seus temas alegóricos (cf. *La Marseillaise* do Arco do Triunfo de L'Etoile). É uma linguagem épica, de enérgicas tensões formais e uma composição "indivisível", na tradição das propriedades plásticas mais significativas do século XVII. A particularidade de Barye resulta de seu campo predileto de exploração da imagem: o animal. Um animal — uma outra opção dos escultores, afora a figura humana — estudado obsessivamente em suas diferentes espécies, segundo princípios do realismo idealizado. A presença do ser irracional vislumbrado em dramáticos confrontos de força, na *ronde bosse* de Barye, situa sua atração pela natureza selvagem e a especificidade de seu Romantismo. Numa fase ulterior, Jean Baptiste Carpeaux (1827-75) e Jules Dalou (1838--1902) afirmam-se como personalidades distintas, com base comum na pictoricidade do tratamento matérico, no caso do primeiro de persistente apego à trivialidade *rocaille*.

Cabe a Auguste Rodin (1840-1917) — no contexto alterado pelo Impressionismo e o *Art nouveau* — concluir o ciclo do Romantismo escultórico, investindo-o de uma genuína qualidade plástica, que fora escassa nas gerações que o antecederam. Uma projeção de idéias para o futuro existira porém na pequena estatuária e nos relevos manipulados desde c. 1832 por Honoré Daumier (1808-79) um profeta do Expressionismo — e nas "figuras-arabescos" de Edgar Degas (1834-1917), uma escultura de ritmos gráficos e movimentos puros, pesquisados desde c. 1865. A corrente realista, delineada em pleno Romantismo na pintura de vários autores e na escultura de Daumier, terá depois aguda orientação social/proletária na obra do belga Constantin Meunier (1831-1905).

* * *

Em pintura, são incisivas as situações conflitantes de estilo. A homogeneidade das categorias artísticas precedentes, plenamente efetivada ainda no sistema rococó, desfaz-se agora diante de cada experiência individual. O tipo mais comum de invocação dos potenciais de linguagem da época tem sido feito através do enfoque metodológico que separa *neoclássicos* de *românticos,* apesar da presença de substratos ideológicos convergentes, para além dos resultados de ideação formal.

Considerados em seus termos mais amplos, os valores "tácteis" da forma rigorosamente alicerçada, que observamos em Jacques-Louis David (1749-1825) e Ingres, cederiam lugar à visão "óptica", de contornos evanescentes e efeitos espaciais atmosféricos, de John Constable (1776-1837), Joseph M. W. Turner (1775--1851) e Delacroix. Nestes abre-se o caminho para a estética sensorial dos impressionistas mas na seqüência dos acontecimentos, a sintaxe racional geométrica, extremamente apurada naqueles artistas de desenho severo e cores econômi-

cas, voltaria a ocupar uma posição privilegiada por obra do movimento cubista.

Como dissemos em relação a todo o movimento, são sempre precárias as tentativas de estabelecer com precisão os limites cronológicos da pintura romântica. No sentido mais abrangente do termo, ou seja, incluindo o que em muitos autores é considerado "Pré" e "Pós" Romantismo, seu raio de ação poderia desdobrar-se desde os indícios que remontam à particularidade lírica de grandes artistas do Rococó, como Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) e Thomas Gainsborough (1727-88), até a corrente realista dominada por Gustave Courbet (1819--77) e toda a evolução da paisagem do século XIX que se encontra no Impressionismo. E aqui sempre persistem elementos peculiares do temperamento romântico.

Antes dos anos de 1820-30, quando se impõem os nomes de Turner, Constable, Théodore Géricault (1791-1824) e Delacroix contemporaneamente à aparição do *Freischütz* de Weber, do "Prefácio" de *Cromwell* e à representação no Théâtre-Français de *Hernani* — entre os fins do século XVIII e começos do século XIX — Francisco de Goya (1746-1828) e David, artistas da mesma geração e de linguagem diversa, são os pontos essenciais de referência da pintura, ao lado de um artista mais jovem porém prontamente descoberto: Ingres.

A voz universal de Goya emerge solitária de uma Espanha à margem das grandes revoluções econômicas e políticas, agarrada a formas ancestrais de vida que a fazem um centro de predileção para os interesses evocativos. Depois de triunfante fase rococó, o artista aragonês, instintivamente levado a uma figuração que aproxima os planos da realidade dos domínios da imaginação visionária, espalma todas as virtudes de sua concepção moral e plástica consciente das exigências da época. Esta concepção não deixava de guardar fortes vínculos com Velasquez, em sua retratística, e com Rembrandt, no sistema de organização do espaço. É irrefutável que às graves moléstias de que padeceu em 1792 e 1819 e à atmosfera gerada pela luta da Espanha contra os invasores franceses, devem-se as mutações íntimas que o levaram a considerar o feio, o demoníaco, o horror e o absurdo, como meios preferenciais de penetração na realidade. A temática audaciosa exige do autor a invenção de um espaço especulativo, trabalhado por riquezas de matérias e dosagens de luz que confundem os planos e provocam perturbadora sensação de instabilidade. Em pintura, na longa galeria de alucinantes retratos, no antológico *3 de Maio de 1808* — uma cena de violência e morte que nada perdeu de sua atualidade panfletária — nas *majas* como na iconografia religiosa; em gravura, exercida em várias técnicas, na série dos *Caprichos*, da *Tauromaquia*, dos *Provérbios* e dos *Desastres da Guerra*, descobre-se uma obra nova e coerente em sua polivalência dramática: um vasto e tenso painel onde entretanto mesmo os acentos mais ácidos, estranhos ou teratológicos, fazem transparecer a imensa dimensão humana do autor. São razões que tornam sua presença fundamental nesses momentos prenunciadores do Modernismo.

Contrariamente a Goya, que diferentemente de Piranesi e de William Blake (1757-1827) e outros pintores, participa a seu modo pouco quimérico da formação do universo poético romântico, David — que também é um egresso da pintura *rocaille* — assume uma atitude fundamentada em princípios objetivos da visão. Sua definição é todavia a de uma realidade que absorve a orientação da arte grega e romana, influenciada pelo pensamento absolutista de Winckelmann e atenta ainda a Poussin. Neste sentido, ele substitui as dominantes afeições tonais do Rococó por um colorido austero, faz o desenho desempenhar a função construtiva primordial, adota métodos de simplificada ordenação geométrica do espaço, atém-se à forma elaborada com o sentido táctil do baixo-relevo,

sempre de acessível clareza em sua captação do mundo visível.

No aparato cenográfico de suas montagens, que ressaltam o heroísmo de personagens da história antiga ou do presente, David exprime a severidade de sua concepção moral de homem perfeitamente integrado aos eventos da Revolução Francesa e a seguir às diretrizes do império napoleônico. A obra que realiza traduz a nova consciência do indivíduo dessa sociedade transformada. O pintor de *Juramento dos Horácios*, de *Marat Assassinado*, da *Consagração do Imperador Napoleão e a Coroação da Imperatriz Josefina*, de muitos retratos de impressionante veracidade de caráter — pintor todavia menos convincente em seus últimos tempos, os do exílio da Bélgica, quando a agudez da percepção cede a equívocos de acomodamento — faz nos limites da perfeição uma osmose paradoxal entre os planos da realidade e da idealização.

David transmitiu seu dogma estético a numerosos artistas, atuantes também no estrangeiro, como é o caso de François Navez (1787-1869) na Bélgica e de Jean-Baptiste Debret (1768--1848) no Brasil, mas a tendência à cristalização do Neoclassicismo provocou uma corrente de reações inclusive entre seus próprios militantes.

Mais do que outros *davidiens*, como Anne--Louis Girodet-Trioson (1766-1824), movido a certa altura de sua linguagem narrativa pela emotividade de Chateaubriand, e de François--Gérard (1770-1837), artista de refinamentos sensuais, também cativado pela literatura romântica, o inconformismo ante o radicalismo conceptual do *chef d'école* objetivar-se-á na obra original de Antoine-Jean Gros (1771-1835). A este pintor de cenas de batalhas — que a exemplo de David e Gérard se vincula a Napoleão — pode-se atribuir o valor de "símbolo de uma época", como se disse, pelas dramáticas circunstâncias de seu destino de homem e de artista. Sua posição contraditória entre a observância da sistemática davidiana, que a rigor significaria a reprodutibilidade sem desvios da fleugma neoclássica e a extravasão de seu temperamento passional, redundou numa linguagem de hesitações e conciliações que o fizeram alvo do fogo cruzado de facções muito convictas quer das regras do idealismo como do comportamento impulsivo. Algumas de suas composições melhor sucedidas, como *Pestíferos de Jafa* e *A Batalha de Eylau*, em termos de cor, de dinâmica formal e espacial — superando os clichês cênicos imóveis de David — tornam-no, entretanto, um agente da progressão pictórica romântica. Antes de Delacroix, que de certa maneira faz entrever, há em Gros um reencontro expressivo com a cor exaltada de Rubens.

Parece este o momento oportuno para mencionar a figura solitária e trágica de Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823), que alguns historiadores excluem de seus levantamentos genéricos. Resultado do apego à arte greco-romana confluente com o estudo de mestres italianos pós--leonardescos, o Neoclassicismo deste pintor segue uma via autônoma, a distância das diretrizes despóticas de David, para caracterizar uma humanidade afetiva e sensual. Seu repertório de retratos, cenas alegóricas e representações históricas, tecnicamente prejudicados pelo uso de substâncias betuminosas, evidencia uma constante busca de equilíbrio entre a sobriedade racional da forma e a afirmação poética dos sentimentos. Na reiteração de suas efusões evocativas acha-se presente um romantismo reservado, ao oposto de habituais extroversões.

Numa perspectiva resolutamente idealística situa-se o temperamento romântico de Ingres. Seu aprendizado junto a David combina-se ao estudo dos primitivos italianos e do Rafael da primeira fase, elementos constitutivos de estilo utilizados experimentalmente, o que lhe vale uma ampla autonomia estética neoclássica. Formalista radical, Ingres recorre à linha ascética e a harmonias compositivas para realizar objetivos perfeccionistas da imagem, transcendendo as simples anotações da realidade por um inerente poder de abstração. Talvez melhor do que a David,

ajuste-se a ele a definição baudelariana de "astro frio", traço de caráter que motivou, entre seus contemporâneos, o confronto polêmico com o "fatalismo" do grande homem Delacroix. Seu romantismo não é o de quem se submete à natureza mas o de quem reúne poder para subordiná-la a conveniências dialéticas disciplinadoras. O grafismo ingresso — *Le dessin est la probité de l'art* — foge assim à natureza conotativa, instaurando-se como auto-representação, preludiando a idéia das puras realidades plásticas do século XX.

O que hoje sobretudo retemos de sua obra, além dos desenhos, são os retratos de vários períodos (*Mlle Rivière, M Granet, Mme de Senonnese, L. F. Bertin*), a pintura da nudez feminina (*Banhista de Valpinçon, Grande Odalisca, A Odalisca com a Escrava, Banho Turco*, etc.) — por cuja sensualidade *sui generis* Picasso se mostrará particularmente atraído — transportes românticos para um voluptuoso Oriente da imaginação, os quais demonstram princípios muito pessoais e autoritários que se corrompem quase sempre ao serem retomados por incontáveis partidários no transcurso do século XIX.

Dois artistas de uma forte carga de imaginação inovadora destacam-se na história do precoce Romantimo inglês: John Henry Fuseli (1741-1825) e William Blake (1757-1827). Originário de Zurique, o primeiro granjeou considerável prestígio na Inglaterra onde se fixou definitivamente em 1779. A amizade que o ligou ao frenólogo Johan Kaspar Lavater, a influência dos princípios estéticos expressos por Burke no tratado *Enquiry into the Sublime and the Beautiful* (1756) e a identificação com temas de Shakespeare e Milton contribuíram decisivamente para a emocionalidade de sua pintura e desenho, plasticamente articulados a Michelangelo e Rubens. Fuseli transmite-nos a percepção de um mundo angustiante e agressivo, de figuras espectrais enfocadas em atmosferas de obscuridade ou meia-luz, provocadoras de sensações opressivas. Em correspondência com uma época favorável às especulações doutrinárias de existências sobrenaturais, antecipa-se a Blake que igualmente incorpora uma nuança tensamente subjetiva à concepção neoclássica da linha. Embora aproveitando algumas fontes essenciais que lhe são comuns, como Michelangelo e Shakespeare, Blake não desfrutou da mesma intensa experiência cultural de Fuseli. Sua obra de desenhista e gravador é espiritualmente mais abstrata que a de seu contemporâneo, uma vez que ultrapassa as contingências de mera conotação entre o real e o imaginário, não pertencendo senão a um universo romântico de absoluto onirismo. Ilustrador de textos bíblicos assim como de Dante e outros poetas e de seus próprios versos (e por outro lado motivado por eventos sociais contemporâneos), Blake constrói um "mundo de eternidade" que nada mais é que uma própria mitologia. Entre seus sequazes, Samuel Palmer (1805-81) relaciona ao culto mágico da natureza uma pesquisa morfológica original, difusa mais tarde na concepção dos Pré-Rafaelitas.

O fenômeno artístico neoclássico propagando-se pela Europa gerou outros evidentes acentos locais, como aconteceu especialmente no caso dos pintores nazarenos, reunidos em corporação desde os fins da primeira década do século XIX, em Viena, para fixarem-se logo depois, com novos aderentes, no convento Santo Isidoro, em Roma. Adotando normas monásticas de existência (eram protestantes e judeus convertidos ao catolicismo), influenciados pelo medievalismo de Wackenroder e Novalis e versados na pintura italiana do século XV e em seu compatriota Dürer procuraram dar vida a uma arte de moral religiosa. Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), Peter von Cornelius (1783-1867), Wilhelm Shadow (1789-1862), Schnorr von Carolsfeld (1794-1872) e Franz Pforr (1788-1812), os principais condutores do movimento, tiveram a intenção de uniformizar princípios de uma arte reabilitada pelo cristianismo, tornando-a representativa das tradições germânicas. Essa pintura, combatida por Hegel e defendida por Frie-

Os Fuzilamentos de 3 de Maio, 1808, Goya.

drich Schlegel — ressonante em toda a Alemanha — está sem dúvida aquém dos grandes exemplos da arte do período. Todavia, a seu nível e a seu modo, valorizando o desenho em detrimento da cor, arcaizante na forma, terna e nostálgica como narrativa, que usa o elemento *troubadour*, contribui sem dúvida para a riqueza imagística do *pathos* romântico alemão. Prenunciadora da confraria dos pré-rafaelitas ingleses, sua enorme difusão não deixa de alimentar, entretanto, o aparecimento das correntes acadêmicas.

Os salões parisienses, a partir de 1817, revelam a espessura crescente da tendência conflitante com o idealismo de David e de Ingres e seus seguidores. À figuração imóvel e compassada, ao espaço despojado de atmosfera, aos constrangimentos da forma determinada pelo desenho, a todos os códigos doutrinários do absolutismo estético neoclássico, opõe-se uma outra sorte de visualidade capaz de captar a concretude da existência pelos mais largos recursos emocionais da cor. Às representações inspiradas num solene mundo greco-romano ou resultado de estímulos da atualidade convertidos em abstrações de uma realidade que ostenta sua ambição romântica de permanência e transcendência, sucede-se uma temática de muitas opções, dirigida pela imaginação ao encontro do passado ou envolvido nas vicissitudes do presente, franqueada a expressão a todas as idiossincrasias individuais. Trata-se do romantismo artístico agudamente passional que tivera uma forma predecessora na obra contundente de Goya e que nestas novas gerações se exalta em novas pulsações heróicas, em novas visões dramáticas da existência: um romantismo que se inflama no encontro com a responsabilidade do viver. Na continuidade de princípios plásticos oriundos da Renascença mas ao mesmo tempo na retomada dos meios dinâmicos da imaginária barroca — que transpõe em termos de sua própria visão da história — ele enfrenta as leis do ensino acadêmico e a crítica neoclássica.

Na linha de frente desse romantismo explosivo aparecem Théodore Géricault e mais ainda Delacroix, artistas que depositam uma convicção absoluta na importância da originalidade. Géricault, de cuja formação participam Michelangelo e Gros, é um dos primeiros contestadores resolutos da escola de David. Seu escopo é realizar uma amálgama entre o fervente clima romântico e o comentário realista. Sua obra engloba a figuração de soldados, cavalos (onipresentes na iconografia romântica), retratos de loucos — numa pesquisa de situações angustiantes ou de registros do feio, do repulsivo e do sinistro, assentados numa elaboração plástica de fortes contrastes de claro-escuro, de cores acaloradas, às vezes de lampejos "informais" que apontam para a arte do século XX. O documento essencial desse artista, a *Balsa da Medusa* — crônica de um naufrágio — onde ao sofrimento e à morte se mescla a esperança — exibida pela primeira vez no salão "ruptura" de 1819, é um marco no desenrolar da pintura romântica.

O desaparecimento prematuro de Géricault (1824) antecipa as responsabilidades de Delacroix, o novo líder romântico na França. Nele, desde as primeiras composições monumentais — *Dante e Virgílio, O Massacre de Quios, A Morte de Sardanapalo* — ao *28 de Julho* e obras mais tardias, configura-se o Romantismo o mais agressivo, empenhado em demonstrar — numa época em que a política pós-revolucionária degenera em fenômeno inócuo e em que se estratificam as concordâncias com a moral burguesa — as perspectivas mais obscuras da história e do destino do homem. Muitos de seus estímulos saem das páginas de Dante, Tasso e Shakespeare, assim como de Goethe, Scott, Byron e outros contemporâneos — uma aproximação profunda, como também foi o seu relacionamento com Chopin e sua música — estímulos que contribuem decisivamente para a consecução de ideais inquietantes. Em seus temas orientais, salvo exceções raras, o quadro humano é traumatizado por uma cons-

tante beligerância. E é a tensão que domina como regra seus assuntos religiosos, retratos, figuração de animais e visões da natureza. O idioma épico de Delacroix enriquece-se incessantemente de valores plásticos e literários, sejam estes medievais, da Renascença, dos grandes coloristas venezianos do século XVI ou da arte impetuosa de Rubens. Mas, ao mesmo tempo que se filia a uma longa tradição de três séculos de conceitos e técnicas, ele a renova no ardor de seu drama moral e intelectual. Por estas razões, com as qualidades de expressão agonística que o separam das tendências gráficas fleugmáticas de David e Ingres, Delacroix, diferentemente sobretudo da contribuição "metafísica" deste último, sabe impulsionar a pintura com a ânsia de liberdade que impregna sua cor. Ele trata a pintura com o conhecimento absoluto de suas propriedades, a explora nos seus domínios mais imanentes e irredutíveis. Baudelaire refere-se ao ponto de esgotamento de todos os recursos técnicos e executórios pretendidos pelo pintor para melhor afirmar suas idéias. É neste sentido que se deve compreender o que Delacroix escreve numa das últimas anotações do *Journal:* "O primeiro mérito de um quadro é o de ser uma festa para os olhos". No seu engajamento existencial, a responsabilidade assumida diante do ato *pintura,* condiciona o alcance final da criação em todos os seus níveis.

O quadro da pintura romântica francesa inclui nomes de artistas reveladores de ângulos contributivos à história do movimento e que permanecem à sombra de Ingres, Delacroix e Géricault: Paul Delaroche (1797-1853), Ary Scheffer (1795-1858), Alexandre-Gabriel Descamps (1803-60), Eugène Devéria (1808-65) e Louis Boulanger (1808-67). A participação de Théodore Chassériau (1819-56), da geração mais jovem, ganha maior significado pela sua busca de superação da dicotomia Ingres/Delacroix e pela entrada numa esfera poética especulativa que prenuncia o simbolismo de Gustave Moreau (1826-98).

À visão das idéias, transmitida por temas humanos universais, caracterizadora da obra desses pintores, opõe-se em outros a visão da natureza, de vastas conseqüências para a arte do século XIX. No ver de um de seus maiores contemporâneos — John Ruskin — a pintura de paisagem foi a grande contribuição do período à arte. A natureza tornou-se um dos meios primordiais para a liberação das emoções, no plano da existência como ao nível da música, da literatura e da pintura.

A partir de fins do século XVIII, a intensidade experimental da pintura de paisagem, elevou-a a uma situação destacada; nela já se apresentam caracteres impressionistas. Resultado da crescente tendência à observação direta da natureza, essa pintura trazia em si os germes de uma linguagem independente de arrimos de significação. Sua visualidade subordinava-se às normas perceptivas do olho e neste sentido exprimia uma nova pesquisa plástica.

A Inglaterra, país originário da arte de jardinagem romântica, antecipou-se aos demais na formação de uma pintura sensorial que não necessita de intermediários para o contacto com a natureza. Menos afetados pelo rigor das regras neoclássicas que seus colegas continentais, os paisagistas ingleses afirmaram mais livremente uma percepção espontânea do mundo natural. Um longo preparo da paisagem romântica a partir de Richard Wilson (1713-82) e mais ainda com Gainsborough — ambos influenciados por Claude Lorrain e Jacob Ruisdael — e através da Escola de Norwich, onde John Crome (1768-1821), a exemplo de Gainsborough, realiza estudos ao "ar livre" para elaboração posterior — antecede a formação de seus dois principais artistas no gênero: Constable e Turner.

Por volta de 1815, depois de longa fase de tateamentos, Constable encontra a medida do *natural painter* a que ambicionava e que aparece na sua plenitude a partir de 1819. As-

sumindo uma atitude humilde — "Minha arte limitada acha-se em cada sebe e regato" — ele é dos primeiros a contrapor aos tradicionais arranjos compositivos da pintura de paisagem o registro direto da impressão. Derivado em parte da escola de paisagistas britânicos, o seu sentido do *impromptu*, permite-lhe a apreensão dos efeitos atmosféricos, elemento fundamental de sua obra, integralmente realizada na Inglaterra e muito atuante no contexto romântico europeu, particularmente na formação do Grupo de Barbizon. Numa época de intensa prática da pintura betuminosa, aclarara os tons, trabalhados por empastes, impondo os verdes úmidos similares aos da natureza — uma temeridade face às proibitivas convenções acadêmicas. É célebre o episódio de Delacroix repintando *Os Massacres de Quios* à vista de alguns quadros que Constable enviara ao Salão de 1824. Pela aptidão em registrar a transitoriedade dos fenômenos naturais, através de um desenho/cor livre e desenvolto, sua obra encontra-se no rumo do Impressionismo.

Com o naturalismo do autor das vistas de Salisbury e sua catedral contrasta a fantasiosidade de Turner, a outra via local e *sui generis* de acesso à pintura impressionista. Estudioso dos paisagistas holandeses do século XVII e de Claude Lorrain, aquarelista e gravador, e de início apegado à anotação minuciosa da realidade, abandona aos poucos a concepção definida e clássica da forma para dissolvê-la em nuanças de vapor. Diversamente das correntes paisagísticas embasadas na imediatidade das sugestões atmosféricas, sua pintura converge para a transposição dos dados da realidade num plano romântico de alusões visionárias, sugeridas pela intensidade da luz.

A paisagem francesa, que fora precedida pela emancipação de sua congênere inglesa — essencialmente através de Constable — demonstrará inegáveis recursos próprios e assumirá o seu lugar na segunda metade do século XIX, orientada para o Impressionismo. Além de Constable, é necessário registrar a incidência de outro inglês, Richard Parkes Bonington (1801-28), no meio parisiense, onde foi portador do sentimento da natureza natural inerente à paisagística insular. Sem desconsiderar as velhas tradições da França no gênero, um outro influxo, procedente da Holanda seiscentista, aparece em parte de seus pintores dos primeiros tempos românticos. Georges Michel (1763-1843), pioneiro local do trabalho ao ar livre — que explora os arredores campestres de Paris — é um exemplo desta absorção, como o serão Théodore Rousseau (1812-67), Jules Dupré (1811-89), Jean-François Millet (1814-75), Charles-François Daubigny (1817--78) e outros artistas do chamado Grupo de Barbizon, todos empenhados numa conciliação íntima e solitária do espírito com a grandeza selvagem da natureza. Há uma disposição intuitiva em todos eles para esta secreta e até mística experiência com o mundo da vegetação, sendo evidentes suas conotações com a literatura de Goethe, Lamartine e Victor Hugo. A atuação crítica de Valenciennes, Dèperthes e Haussard — em quem se registra uma conscientização da importância inovadora da arte de observação do real — e o pensamento de Thoré, no seu perfeito interesse pelas harmonias interiores da natureza, devem igualmente merecer toda a atenção no exame mais detido da questão.

Na seqüência de Georges Michel, Paul Huet (1804-68), no realismo de suas vistas paisagísticas dramatizadas pela ênfase colocada no movimento das pressões atmosféricas, ocupa uma situação precursora, independente de influências maiores e que o distingue da contemplatividade de Rousseau e seus colegas. É todavia a obra de Camille Corot (1796-1875) que melhor encarna a paisagem francesa do período. Sua pintura, de formação clássica, articulada a Poussin e Claude Lorrain, e de início dominada pelas harmonias topográficas da Itália — uma presença que acompanha longamente toda a pintura desse gênero — baseia-se na compreensão e no respeito das estruturas ingênitas da natureza. A

Vista do Parque Magnk-les-Hameaux, (1855, Gorot.

Buoso Donati Atacado pela Serpente, 1824, Blake.

vitalidade poética da vasta série de quadros que produziu — onde é das mais significativas a inclusão da figura humana — é conseqüência de um espontâneo e delicado senso do equilíbrio entre a realidade física e as suas próprias emoções. Corot transpõe em termos ideais e concentrados as impressões que recolhe no mundo natural. Baudelaire, um dos críticos mais penetrantes desta obra — que embora por vezes refinando-se jamais perde a simplicidade imanente - reporta-se às suas qualidades fundamentais: de um lado, o pintor que se afirma antes como *harmonizador* do que como *colorista* e, de outro, o artista que possui o "dom particular da unidade, que é uma das necessidades da memória". Corot, cuja atuação é destacada na evolução da paisagem francesa na segunda metade do século XIX, traz uma proposição nova na busca de um teor comum entre a visão direta da natureza e a sua elaboração intelectual.

Os países germânicos participam com discrição, embora com uma própria percepção, da corrente internacional da paisagem romântica. Afora Caspar David Friedrich, sua cultura plástica certamente não suporta confronto com as correspondentes expressões musicais e poéticas nacionais. Todavia, se de um lado existe um enraizado espírito de arte *Biedermeier,* não há como negar, por outro, no melhor de seu Romantismo, a mesma intensidade de conteúdos trágicos e místicos ou a fantasiosidade de espírito e a compreensão apaixonada da existência de um Novalis, um Hölderlin ou um Weber. Com os pintores, em quem é também comum uma atividade paralela de âmbito literário, reviviam-se as legendas, os mitos e os heróis germânicos antigos — numa vibrante atitude anti-*Aufklärung*. Tudo isto tinha ao mesmo tempo uma finalidade estética e um desejo de reintegração do homem na natureza, uma natureza que em certo sentido toma o lugar da religião, pois entende-se que em toda ela é difusa a idéia de Deus.

A partir de Joseph Anton Koch (1768-1839), autor de paisagens italianizantes onde as tomadas panorâmicas obedecem ao rigor geométrico, aparece uma vaga de pintores que cultivam a paisagem em si ou em relação a repertórios legendários, alegóricos, religiosos — ou triviais, como Ferdinand von Olivier (1785-1841) e seus irmãos; Karl Gustav Carus (1789-1869), Karl Blechen (1798-1840), Ludwig Adrian Richter (1803-84), Moritz von Schwind (1804-71) e Karl Spitzweg (1808-85). Não obstante a predileção que se possa ter pelo retratista, Philipp Otto Runge (1777-1810), é outro desses degustadores assíduos dos valores naturais. Entretanto, na obra de Caspar David Friedrich e sobretudo na sua dimensão paisagística, está a principal mensagem do contexto. É com o "olho espiritual" e não com o "olho do corpo" que dialoga com o exterior, nele encarnando-se como numa espécie de processo mediúnico. Uma atmosfera brumosa e sentimentos ternos e nostálgicos envolvem todos os seus componentes espaciais — pedras, nuvens, árvores, homem, corpos celestes etc. — elaborados com recursos parcimoniosos — tarefa de reorganização da natureza como revelação exclusiva de suas intuições.

Algumas referências serão feitas adiante sobre o Romantismo de relacionamento direto entre a arte e o cotidiano. Cumpre antes citar a presença da expressão fantástica numa faixa de artistas gráficos, como Gérard Grandville (1803-47), Charles Maryon (1821-68) e Gustave Doré (1832-83). Grandville singularizando-se pela criação de uma natureza de monstruosidades híbridas (homem/animal, animal/homem), é um dos mais legítimos predecessores do Surrealismo. Maryon vela Paris com seus temerários animais de fábula, numa gravura feita com a precisão da iluminura. Doré, que alonga sua atividade pelo Segundo Império, é o conhecido ilustrador de Dante, Cervantes e Shakespeare: um artista prolífero quanto desigual.

Captada em termos frugais ou transportada para situações épicas, a preocupação com o dia-a-dia comparece no precoce Romantismo inglês e na arte continental do século XVIII e inícios

do século XIX. A tendência à idealização e o sabor pitoresco dessas representações não chegam a comprometer a carga de objetividade dos enfoques, como o demonstram George Stubbs (1724-1806) em *Trabalhadores: a Carroça de Tijolos*, de c. 1767 e Joseph Wright (1734-1806) na sua conhecida cena de forja, de 1772, onde o autor relaciona simbolicamente a família do operário à sua dependência de um novo tipo de trabalho imposto pela Revolução Industrial. De 1782 data *Watson e o Tubarão*, em que John Singleton Copley (1738-1815) evoca um episódio de circunstâncias dramáticas que sensibiliza a população de Londres. Na heróica e trágica cena dos náufragos da fragata *Medusa*, realizada anos mais tarde por Géricault, apesar de as motivações serem diferentes, o princípio de recorrência a um fato da crônica contemporânea é absolutamente idêntico.

O envolvimento dos artistas em figurações extraídas do que Baudelaire chama de "espetáculo da vida" é uma constante na França de Luís-Filipe e do Segundo Império. Integrados a essa modernidade, à sua *beleza* e *heroísmo*, de que fala o crítico, é que se desenvolvem alguns dos aspectos mais decisivos da expressão plástica, paralelamente à literatura, especialmente a de Balzac. A caricatura, em particular, freqüentemente cáustica e satírica — e que, em certo momento, durante o reino de Luís-Filipe, substitui o texto jornalístico censurado — ganha relevante significado na ilustração de caracteres e do *modus vivendi*. Os jornais, as revistas de diversas naturezas e a edição de livros de vários gêneros, como as *Physiologies*, transformam-se em veículos de divulgação de uma vasta iconografia xilogravada ou litogravada. Numerosos artistas — como Nicola Charlet (1792-1845), Achille Deveria (1800-57), Auguste Raffet (1804-60) e Gavarni (1804-66) — dedicaram-se a esta forma de linguagem capaz de repercussão popular. Ao auge nestes domínios chega Honoré Daumier (1810-79), gravador, escultor e pintor em cuja obra é freqüente a análise ampla, aguda e corajosa da sociedade da época — de suas classes, de seus governos de opressão e oportunismos. Na virilidade plástica da figuração sintética e ricamente psicológica de Daumier, há prenúncios evidentes das deformações expressionistas do século XX.

No próprio processo romântico e enquanto este permanece uma força das mais vívidas, a tendência ao Realismo ganha consistência como sistema a partir da metade do século XIX, e é concomitante à afirmação do positivismo, das doutrinas socialistas e dos eventos de 1848. A convicção de que a arte pode e deve ser centrada na imediatidade da observação terá em Gustave Courbet o seu máximo expoente e foco de irradiação. O autor de *Britadores de Pedra* e do *Sepultamento em Ornans*, marca uma passagem no tempo ao procurar circunscrever a visão ao reconhecimento da existencialidade mais exterior dos seres e das coisas, sem que se desfaçam em sua obra valores de imaginação especificamente românticos. Explorando conteúdos de senso comum, ele se vale de uma energia elementar de forma e matéria que ressalta a busca de conciliação entre a atitude estética e a emergência do socialismo. Com instinto polêmico, o amigo de Proudhon se engaja na figuração da classe proletária mas também é o pintor de trechos sensuais e exuberantes da natureza e um animalista de primeira ordem. A franca aderência aos fatores que estimulam sua percepção valeram-lhe a incompreensão óbvia de Delacroix e do principal defensor da estética da arte pela arte: Théophile Gautier e ainda a recusa dos organizadores de salões, o que somente serve a demonstrar o distanciamento que tomava em relação a posições radicalmente subjetivas.

O realismo francês, que na obra de um pintor favorito de Van Gogh, Millet — aplica-se em anotações metódicas da vida camponesa, ascetizada pelo acento religioso, terá um percurso variado na segunda metade do século. Edouard Manet (1832-83), em sua primeira fase, segue flexivelmente as diretrizes do movimento, sendo

Veneza, Turner.

Os Alarmistas e os Alarmados, 1848, Daunier.

que as densas preocupações humanas e sociais que víamos afirmadas em Daumier e Coubert cedem depois a conceitos estetizantes. A influência de Coubert foi sensível na Bélgica e na Alemanha: em Wilhelm Leibl (1844-1900), mestre tradicionalista do ponto de vista técnico e que soube escapar da tirania nazarena, elaborando sem artificialismos uma linguagem de interiorização espiritual polarizada em torno de motivos rurais. Nesses limites gráficos, um pintor de outra geração, Adolf Menzel (1815-1905), expressara o seu realismo em cenas domésticas tranqüilas penetradas por uma luz móvel e ambientadora.

No outro lado da Mancha, entretanto, tomava consistência a *Pre-Raphaelite Brotherhood* (P. R. B.), fundada em 1848, comunidade de artistas versados no pensamento crítico de John Ruskin, sensíveis a John Keats, Samuel Palmer e outros poetas e pintores de particular sensibilidade lírica e identificada ao purismo moral dos nazarenos. No vazio que segue na Inglaterra à obra de Constable e Turner, os pré-rafaelitas assumiam um papel de liderança e deles é a contribuição final do país ao movimento romântico. Contestadores da vida industrializada e inconformados com o pragmatismo da sociedade vitoriana, sua atitude pessimista evidencia uma espiritualidade de pretensão regenerativa.

Uma vez mais, como no caso dos artistas germânicos de Roma — porém sem a mesma constância na temática religiosa — vemo-nos diante de uma reverência nostálgica: a crença em ideais de um pretérito remoto — principalmente os do Pré-Classicismo italiano — como meio capaz de revivificar uma situação artística considerada declinante. Contrários ao formulário classicista, transmitido às gerações do século XIX por Joshua Reynolds (1723-92), despojando a linguagem de virtuosismos técnicos, concebendo com simplicidade e contenção a figura humana e sua ambientação, dando à linha uma função prioritária em cenários obstinadamente narrativos e detalhados, a obra menos plástica que *literária* desses artistas simbolistas, ecléticos em seus engajamentos — de uma concepção onde o mundo invisível envolve sempre a realidade visível — não se distrai nunca em seu sentido moral edificante, de *respectfulness*.

Os fundadores da comunidade, William Hulman Hunt (1827-1910), Dante Gabriel Rossetti (1828-82) e John Everett Millais (1829-96), tiveram em Ford Madox Brown (1821-93) um guia diretamente informado na estética nazarena. Na pintura de um membro mais jovem, Edward Burne-Jones (1833-98), puderam colher resultados de maior expressão em termos de estilo individual. Coube no entanto a William Morris (1834-96) possibilitar uma contribuição considerável da P. R. B. à arte do século XIX ao empenhar-se na reformulação dos princípios da arte aplicada. Prejudicados, em certo sentido, pela doutrinação que renega a integração ao quadro de uma sociedade modificada a fundo pela tecnologia, como foi dito, alguns de seus membros, e essencialmente Morris, não deixam de inferir a importância nova da funcionalidade da forma. Por aí promovem uma abertura à estética do *modern style* e, em conseqüência, ao objeto industrial deste século.

Os pré-rafaelitas são, entretanto, apenas um aspecto do movimento simbolista europeu, da mesma forma como pertencem seguramente ao quadro do desenvolvimento do Romantismo. Na segunda metade do século XIX, ao mesmo tempo em que se impõem a objetividade de visão do Realismo e o purismo retinal impressionista, as tendências simbolistas mostram a perseverante infiltração dos conceitos românticos no pensamento e na sensibilidade europeus. Às aspirações de uma arte que exprime os fenômenos visíveis, opõe-se (mas não estão excluídos sincronismos reveladores) uma linguagem de prospecção do invisível. Relacionados a outras contingências sociais, endereçadas à materialidade endurecida da existência, ao cientificismo e à tecnologia crescente, os simbolistas propõem fórmulas metafísicas que repassam vasta e eclética temática, desenganchada,

na sua alquimia lírica, do clima epopéico, passional e dramático dos anos vitais do Romantismo. A obra de sonho e evasão dos pioneiros Gustave Moreau, Puvis de Chavannes (1824-98), Arnold Böcklin (1827-1901) , Edward Burne-Jones e a de artistas mais jovens, sobretudo Odilon Redon (1840-1916), pode, entre outras, ser destacada no movimento simbolista. Em suas carregadas substâncias conceptuais encontramos a explicação do banimento que sofreu nas décadas de muita influência das correntes da visualidade radical .

* * *

A arte da era romântica impregna-se de componentes culturais os mais complexos, de diversificadas conjunturas formais para exprimir suas significações idealísticas e afirma, como características principais, a espontaneidade e a prioridade dos sentimentos, a intuição, os valores passionais do homem, a busca da originalidade, a captação densa da vida. Pode-se dizer que há um Romantismo *duro,* como nas cenas temperamentais de Géricault ou Delacroix e um Romantismo *suave,* na obra de muitos autores predispostos ao psiquismo, ao misticismo etc. Entre as linguagens plásticas, é, aliás, a pintura a que melhor traduz o estado de espírito romântico em suas múltiplas contingências subjetivas. Apegadas à vida corrente, mas invocando tanto a história como o infinito, é uma arte ancorada na *imaginação,* uma virtude tão necessária ao artista quanto ao destinatário da obra: a *rainha das atitudes,* como a considerava Delacroix. É evidente que a conduta individual do artista romântico — que, entretanto, não se subtrai a ensejos de trabalho em comum — não o remete a um absurdo estado utópico de "completa independência na sociedade em que vive", como escreveu convictamente um crítico recente. Sua presença atesta em vários níveis uma participação efetiva e valiosa no processo cultural que engendrou dimensões novas à consciência da humanidade.

Bibliografia Sumária

BAUDELAIRE, Ch. *The Painter of Modern Life and other essays*, Londres, 1964.

———. *Art in Paris: 1845-1862 Salons and other exhibitions*, Londres, 1965.

BRION, M. *Art of the Romantic Era*, Nova York, 1969.

CLARK, K. *The Romantic Movement*, Londres, 1959.

———. *The Romantic Rebellion versus Classic Art.*, Nova York, Harper & Row, Publishers, 1973.

COGNIAT, R. *El Romanticismo*, Madri, 1969.

FLORISOONE, M. *The Romantic Movement*, Londres, 1959.

FOCILLON, H. *La Peinture au XIX Siècle: Le Retour à l'Antique, le Romantisme*, Paris, 1927.

FRIEDLAENDER, W. *David to Delacroix*, Nova York, 1972.

GIEDION, S. *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Mass., 1956.

HAUSER, A. *Historia Social de la Literatura y el Arte*, II, Madri, 1968.

HAUTECOEUR, L. *História Geral da Arte* — Da natureza à abstração, Tomo III, São Paulo, 1964.

HITCHCOCK, H.-R. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Harmondsworth, 1958.

HOFMANN, W. *The Styles of European Art (The Modern Age)*, Londres, 1965.

HONOUR, Hugh. *Neo-classicism, Style and Civilisation*, Londres, 1968.

HUYGHE, R. *L'Art et L'Homme*, Tomo III, Paris, 1961.

NOVOTNY, F. *Painting and Sculpture in Europe, 1780-1880*, Harmondsworth, 1960.

PRAZ, M. *The Romantique Agony*, Cleveland, 1951.

———. *Gusto Neoclassico*, Milão, 1974.

REAU, L. *L'Art Romantique*, Paris, 1930.

RICHARDSON, E. P., *The way of Western Art 1776-1914*, Cambridge, Mass., 1939.

SCHLENOFF, N. *Romanticism and Realism*, Nova York, 1965.

"como um meio, o gênero só como um fim da natureza". O individual deve, por isso, "perecer, e o gênero permanecer"[53]. Mesmo "o homem é um eterno fragmento"[54].

O processo de evolução permite compreender a unidade final de toda a natureza através de uma série gradual que a conduz progressivamente para o mais perfeito. E o que é importante, esse suceder-se de estádios na natureza se esgota nele mesmo, mas continua no plano do espírito. A evolução arranca da pobreza da inteligência inconsciente e ergue-se gradativamente até as formas mais altas da atividade espiritual. O que a natureza começa o espírito continua, pois também no mundo humano a espiritualidade conhece uma progressão gradativa. Assim, os dois reinos terminam por unir-se em uma grande unidade cujo sentido último está no Absoluto.

Com isso, o idealismo espiritual de Fichte não é apenas complementado, mas adquire um sentido novo e é integrado em uma totalidade maior.

> As divindades ainda desconhecidas que devem surgir do mundo ideal só podem fazê-lo após terem tomado posse do mundo da natureza[55].

Assim, Schelling pretende dar-nos o primeiro idealismo verdadeiramente universal:

> O que nós pretendemos não é a mera coincidência, como que por azar, da natureza, com as leis de nosso espírito (por intermédio de um terceiro princípio), mas que ela própria exprima, necessária e primitivamente, as leis de nosso espírito; e que não as exprima somente, mas que as realize, e que não seja nem possa ser chamada Natureza senão fazendo um e outro. A Natureza deve ser o Espírito visível, e o Espírito a Natureza invisível. É nessa identidade absoluta do Espírito *em nós* e da Natureza *fora de nós*, que se encontra a solução do problema da possibilidade da existência de uma natureza exterior a nós[56].

A filosofia pode chegar a compreender a unidade fundamental do real, que se revela como um organismo harmônico. Mas Schelling não se dá por satisfeito com essa revelação, pois sente diante da filosofia o mesmo mal-estar já acusado por Schiller e Schlegel; por mais rica e indispensável que seja, a filosofia permanece condenada ao abstrato, limitada à perspectiva teórica e, conseqüentemente, infrutífera, pois só se compreensível também em um plano concreto pode a filosofia ser justificada.

Ora, Schelling encontra, seguindo os passos de Schiller e F. Schlegel, a possibilidade de revelação através de uma via concreta na arte. Na produção da obra de arte podemos compreender, concretamente, a unidade entre natureza e espírito, entre inteligência inconsciente e cega e inteligência consciente e livre, e assim, o que a filosofia nos ensina abstratamente, a arte realiza numa dimensão prática.

> A concepção que a filosofia se faz artificialmente da natureza é para a arte a concepção natural e original[57].

A arte não demonstra a unidade do real, mas nos mostra, nos impõe essa unidade como realização concreta, conseguindo conciliar necessidade e finalidade.

De fato, não podemos reduzir a produção da obra de arte à consciência do artista. Ela parte, sim, da vida consciente, mas sua intuição é levada por algo que é pré-consciente, força cósmica. A produção artística é uma tentativa de síntese do conflito entre a livre criação espiritual do artista e a necessidade inconsciente.

O itinerário da produção artística é o inverso do da natureza. Esta parte da produção inconsciente, de seu fundo último, da inconsciência, para realizar e libertar sempre mais a finalidade que a natureza traz imanente em si, perseguindo a plenitude da consciência e a integração no Absoluto. Na obra de arte, ao contrário, o artista se propõe um determinado fim, parte de uma finalidade consciente, buscada, para desembocar em uma obra cujo sentido se despren-

53. *Ibid.*, p. 177.
54. In *Essais*, p. 159.
55. In *Essais*, p. 102.
56. In *Essais*, pp. 86-87.
57. In *Essais*, p. 175.

de de seu criador para mergulhar e torna-se o espelho de uma realidade total: microcosmo que reflete o macrocosmo, meta realizada por todo artista genial.

Esse acesso, característico da autêntica obra de arte, à realidade total, leva Schelling a ver na arte uma espécie de *organon* que conduz à revelação do Absoluto. Imagina, através da obra de arte, uma comunhão com Deus, filiando-se, nesse ponto de vista, a uma tradição bem germânica e que encontrou o seu maior representante em Hamann. A compreensão, à qual leva a obra de arte, de uma unidade entre natureza e espírito, só pode ser real e fundamentada se obedecer à luz do Absoluto, seu princípio unificador.

> Este Desconhecido, que realiza aqui a harmonia inesperada das atividades consciente e inconsciente, é o Absoluto, que constitui a base, a razão geral da harmonia preestabelecida entre o consciente e o inconsciente [58].

Por isso mesmo, a intuição estética coincide para Schelling com a intuição intelectual. Esta permite a apreensão do Absoluto; e a intuição estética não é mais que a intuição intelectual tornada objetiva, concretizada na obra de arte. Assim, pela intuição estética abrem-se-nos as portas, concretamente, para o Absoluto.

O artista é quem maior conaturalidade apresenta com o supremo Artista. A intuição estética supõe uma aproximação do Verbo divino, e por essa razão o poeta pode dizer as coisas desde a sua origem e procurar sua presença desde sua criação inicial, com a visão do primeiro homem, adâmico, ao abrir-se à realidade em contato original e originante. A obra do artista procura imitar o primeiro ato de Deus, o *fiat lux* que ilumina todas as coisas. A natureza é uma divina obra de arte e o artista genial não faz mais que tentar imitá-la, permitindo assim a penetração na natureza até seu princípio criador. Daí a importância da obra de arte, sobretudo para a filosofia, pois constitui-se em caminho que revela o Absoluto:

> Na arte a produção é dirigida para o exterior, a fim de exprimir o inconsciente por meio de produtos, ao passo que a produção filosófica se dirige para o interior, a fim de apresentar o inconsciente à intuição intelectual. Esta filosofia deve, portanto, ser concebida sob modalidade *estética*, razão pela qual a filosofia da arte constitui o verdadeiro órgão da filosofia [59].

Com estas novas conclusões, Schelling se afasta sempre mais do sistema de Fichte, até atingir a ruptura definitiva. Já de início havia sido um discípulo um tanto audacioso, com pretensões a completar a doutrina do mestre com sua filosofia da natureza; agora, as novas idéias não só "complementam" a *Teoria da Ciência*, como lhe dão um sentido completamente novo. Não só a importância atribuída à obra de arte, mas a própria concepção do Absoluto e dos meios de conhecê-lo, sofrem profundas transformações, discutidas a partir de 1801 em sua obra *Exposição de meu Sistema de Filosofia.*

No ensaio de estréia publicado alguns anos antes, *Do Eu como Princípio da Filosofia,* quando o autor contava apenas 20 anos de idade, a fidelidade a Fichte era total. O princípio primeiro, então, como vimos, só poderia ser o Sujeito absoluto e nunca o objeto, que sempre é posto por um sujeito. Passados alguns anos, Schelling reexamina a sua posição inicial e julga que esse problema já não pode mais ser equacionado da mesma forma. Elabora, então, o seu Idealismo da Identidade.

Toda realidade constitui uma unidade fundamental: a natureza é espírito visível e o espírito é natureza invisível, e isso nos é revelado abstratamente pela filosofia e concretamente pela arte. Trata-se agora de encontrar uma fundamentação última, absoluta, para essa unidade, e de defrontar, conseqüentemente, com o problema de Deus. Se o Absoluto antes era considerado sujeito, Schelling procura agora uma fundamentação que esteja acima tanto do objeto quanto do sujeito, anterior a toda e qualquer distinção e completamente divorciada das diferenciações características do mundo da multiplicidade. Recusa

58. In *Essais,* p. 165.

59. In *Essais,* p. 134.

palavras usadas até então, como proto-ego e Eu absoluto, e passa a empregar expressões como Identidade, Razão, Universal, ou ainda *All-Ein*, o Todo-Uno. Para ele, o princípio deve ser indiferença pura, identidade absoluta consigo mesma, ou então, como diz, "Identidade da Identidade".

Entre o mundo da natureza e o reino dos espíritos já foi estabelecida a harmonia, pois são esferas que repousam sobre a unidade do Espírito. Schelling fala, agora, não apenas em harmonia, mas também em identidade desses dois mundos. E o Absoluto deve ser a Identidade dessa Identidade; coincidência pura e absoluta do sujeito e do objeto, o lugar onde tudo se perde no indiferençado, mas uma indiferença que permite compreender, a partir de sua coincidência, o mundo do sujeito e o do objeto. Com outras palavras: influenciado por Bruno e por Spinoza, Schelling chega a uma posição panteísta.

Schelling esbarra numa dificuldade presente em todo panteísmo: como se explica, nessa posição, a multiplicidade, ou melhor, a distinção entre sujeito e objeto? Mas o filósofo pretende diluir o problema dizendo que a multiplicidade é uma diferenciação meramente aparente; afirma, agora, que essa diferenciação, tão fundamental e prodigamente caracterizada entre o mundo do sujeito e o mundo do objeto, nada oferece de qualitativamente real, não passando de uma representação, de uma idéia sem consistência, do Absoluto.

Se a intuição intelectual, revelando-nos o Absoluto, é a única forma de conhecimento à qual corresponde, de fato, uma realidade, podemos compreender que a reflexão filosófica prenda-se a uma realidade aparente, ela como que divide quantitativamente o Absoluto, deixando transparecer a série infinita de modos e graus que constituem a natureza e o espírito, na busca do mais perfeito partindo do menos perfeito. A idéia absoluta presente em cada uma das representações do mundo das aparências é a verdade de cada representação. Mas a representação, enquanto particular, não corresponde a nenhuma realidade, perdendo-se em um mundo de aparências. A verdade só existe no Absoluto, e encontra-se nas representações particulares na medida em que participam do Absoluto.

Tanto o pensamento reflexivo como a natureza e o espírito movem-se em um mundo de sombras, cujo sentido último está no Absoluto, único ser dotado de substancialidade. Todo o mais são idéias ou arquétipos na mente divina. E assim, o mundo numeral, das coisas em si, que Kant situava além do fenômeno e interpretava como seu pressuposto necessário, é transferido por Schelling para a mente divina. Compreender esse platonismo idealista é a missão da vida filosófica; revelá-lo concretamente, próprio do gênio artístico, casando-se, assim, a intuição intelectual com a estética. O artista genial não se prende às aparências, mas através delas atinge as coisas em si, as Idéias presentes na mente divina, revelando-as na obra de arte como testemunho do Absoluto. "As formas de arte", diz Schelling, "são as formas das coisas em si, tais como são nos arquétipos". E afirma ainda: "Os mesmos arquétipos, dos quais as coisas reais são meras reproduções imperfeitas, são os que na arte se tornam objetivos como arquétipos" [60].

A arte desvela a verdade última, fazendo coincidir Verdade e Beleza; a verdade do Absoluto é a Beleza. Por isso mesmo, toda metafísica, segundo Schelling, se apresenta dentro de uma dimensão estética, ou ao menos, faz desta a sua peça fundamental. Cada obra de arte, cada quadro, cada sinfonia, etc., revela, a seu modo, dentro de suas medidas, a idéia divina da Beleza e concorre, como fragmento da obra total de determinado artista, para nos conduzir ao Absoluto. Daí a extrema importância da arte; daí também a pluralidade de manifestações artísticas, pois nenhuma obra de arte pode, por si só, revelar toda riqueza do Absoluto.

As artes, contudo, não constituem um todo caótico, mero mosaico de manifestações, mas se estruturam em um sistema. Assim como há graus

60. Cit. por HEIMSOETH, *Op. cit.*, p. 283.

no mundo da natureza, que se prolongam no mundo dos espíritos, assim também há graus no mundo da arte, de modo a formar um todo orgânico; Schelling estabelece mesmo um paralelismo entre a gradação do mundo das aparências e a gradação existente entre as diversas artes, e, como resultado, apresenta o seu sistema metafísico da arte. A Beleza divina como que se desdobra numa escala orgânica de tipos de arte, dotando cada uma de sua função peculiar e insubstituível.

Schelling divide as obras de arte em dois grandes grupos, correspondentes aos reinos da natureza e do espírito. À natureza correspondem as artes plásticas, no sentido mais amplo possível, estruturando uma gradação interna de sentido ascensional. Sobre essa série real de artes plásticas, sobrepõe-se uma série ideal, que são as artes da palavra, as que utilizam o *logos* poético, correspondendo, em toda sua gradação, ao mundo dos espíritos. O sistema das artes forma, assim, um itinerário que tende a aproximar-se sempre mais do Absoluto, do Verbo divino. E quando Schelling diz que "a natureza é o espírito visível, e o espírito a natureza invisível", isso vale também para as artes, também nelas há uma unidade fundamental. Nas artes plásticas o Verbo se torna sensível, como que se cristaliza, é palavra morta; na poesia, ao contrário, encontramos a palavra viva.

> Toda arte é uma cópia imediata da produção absoluta ou da absoluta auto-afirmação: só que o plástico não o faz aparecer como algo ideal, mas através de outras coisas e, portanto, como algo real. A poesia, ao contrário, sendo por essência o mesmo que a arte plástica, faz aparecer aquele ato de conhecimento absoluto imediatamente como um ato de conhecimento, e é por isso a potência superior da arte plástica[61].

Existe nessa metafísica da arte uma superioridade da palavra, dada a sua proximidade do Verbo absoluto. O que a poesia realiza de uma maneira, poderíamos dizer pura, imediata, nas artes plásticas se atinge através da imagem sensível, do som, etc.

61. Ciet. por HEIMSOETH, *Op. cit.*, p. 185.

Estas idéias sobre a arte constituem como que a doutrina oficial do Romantismo em matéria de estética. Contudo, como já afirmamos, são idéias de certa tradição no pensamento germânico e cujos precursores mais imediatos foram Goethe e, de modo especial, Schiller. De fato, Schiller ocupou-se longamente com o problema da união do natural com o espiritual, tentando transcender um dualismo ao qual era solicitado inclusive pelo debate constante com o seu próprio corpo doentio. Com outras palavras, Schiller queria unir a subjetividade kantiana do sujeito com o forte sentido da natureza de Goethe. Nesse particular, Goethe foi uma exceção dentro da cultura alemã, pois a regra — e isso vale tanto para os filósofos como para os artistas e os poetas — é tentar aproximar-se, assenhorar-se da natureza, vivida sempre com nostalgia, como algo de distante e que termina, por vezes, sendo objeto de culto.

Schiller vivia a natureza como uma força incontrolável e via na arte o único caminho para conciliá-la com a vida espiritual e subordiná-la, assim, aos ideais morais do homem. Através do convívio com a arte, pela educação estética, a vida instintiva do homem se tornaria aos poucos mais nobre, dignificar-se-ia, submetendo-se mais docilmente à vida moral. O que a ética kantiana só pretende conseguir com uma normatividade rigorosa, através de um inflexível dever-ser, segundo Schiller a educação estética do homem realizaria pelo desenvolvimento natural e harmônico, ponto de vista que via confirmado e exemplificado pelos gregos clássicos e, em seus próprios dias, pela pessoa de Goethe.

XII. Romantismo e História

Toda a realidade é considerada por Schelling e pelos românticos em geral de maneira dinâmica e ascensional, levando-os a dar uma atenção privilegada ao tema da história e prosseguindo, assim, a alimentar uma das preocupações fundamentais da filosofia alemã. Nesse ponto os românticos

foram de uma importância decisiva e que não deve ser ignorada, pois rasgaram fronteiras e deram à consciência ocidental horizontes desconhecidos até então. A partir do Romantismo começam a ser valorizados, de modo especialmente intenso, por exemplo, a Idade Média e aspectos não-clássicos da Grécia antiga, para os quais os diversos classicismos e a busca de serenidade de Goethe não tiveram olhos. Valorizaram também a Ásia e sobretudo a Índia, dando início a uma atitude não apenas exterior, mas voltada, respeitosamente, para a cultura e para a religião dos países asiáticos. Isso é tão importante que podemos dizer que, desde o Romantismo, a Europa já não é apenas a Europa, a ponto de Paul Veléry poder perguntar se ela não seria tão-somente um cabo da Ásia.

Por paradoxal que possa parecer, foi nesse alargamento de perspectiva (que não se restringe à história), provocado pelo Romantismo, onde este sofreu e continua sofrendo os mais freqüentes ataques. Fritz Strich, por exemplo, vê no Romantismo [62] um princípio de dissolução da cultura ocidental, que só não perderia a sua hegemonia na medida em que permanecesse fiel ao *logos* grego. A perda da unidade interna — unidade condicionada por esse *logos* — significaria a decadência. Evidentemente, a crítica atinge as próprias raízes do Romantismo e sua valorização de elementos e culturas não-racionais. Mas é fácil perceber também como sua estreiteza saudosista transforma-se em elemento valorizador do movimento romântico.

Nada mais estranho à mentalidade romântica do que o relativismo historicista, pois o sentido da história, assim como o da arte e o da natureza, está no Absoluto. Para Schelling, a história se apresenta como o lugar do debate entre a liberdade e a necessidade, entre a consciência e a inconsciência. Não houvesse liberdade, não haveria história, e se poderia falar no máximo em uma espécie de física histórica, mas nunca em história propriamente dita. Porque a história é exclusiva do homem; ou melhor, específica do homem, por ser dotada de liberdade, embora condicionada, é o conflito com a necessidade inconsciente, de onde resulta a história.

O inconsciente ou, como diz Schelling, as inclinações pessoais, impedem o desenvolvimento simultâneo e concorde das vontades. Mas existe uma disciplina que consegue harmonizar as inclinações pessoais, tornando-as concordes: o direito, que estabelece sobre a ordem natural uma ordem superior, uma "segunda natureza", instituição da vontade humana e obra da liberdade. O direito, em seu desdobramento histórico, é o instrumento com que se forja a liberdade, a fim de se realizar a si própria; assemelha-se a um automatismo criado pela liberdade, mas que, uma vez criado, passa a funcionar independentemente de seu ato criador, tornando-se algo de necessário que não deixa de oferecer certas analogias com as leis da natureza. Precisamente porque o direito se apresenta como uma necessidade criada pela liberdade, consegue harmonizar esta com a necessidade da natureza, as inclinações pessoais.

O progresso das instituições jurídicas constitui o progresso da própria liberdade através da história. Mas trata-se sempre de uma liberdade que produz, na história, as suas conseqüências infalivelmente necessárias, pois só assim pode possibilitar a união entre liberdade e necessidade. A história, portanto, não é mais do que a expressão do progresso da liberdade através do progresso paralelo das instituições jurídicas. Compreende-se, então, que o alvo último da história seja a suprema Liberdade, o Absoluto. Esta marcha ou realização progressiva do Absoluto é mais uma forma, como a natureza, da epopéia divina. A razão última de ser da liberdade e da história está no Absoluto.

Mais concretamente, Schelling divide o desenvolvimento histórico e a realização da liberdade em três fases fundamentais. A primeira seria o reino do azar e da força cega, encontran-

62. In *Deutsche Klassik und Romantik*, Berna, Francke Verlag, 1949, na Introdução.

do-se o homem completamente submetido a tais forças; constitui este o período trágico da história. A segunda fase, inaugurada pelo Império Romano, substitui o cego e obscuro pela lei natural, e o homem passa a obedecer à racionalidade natural. A terceira, enfim, que será obra do futuro, obedece ao domínio da idéia de Providência, e a humanidade passaria a viver em pleno reino de Deus, coincidindo com o Absoluto.

XIII. Romantismo e Religião

A importância da arte, tanto na *Weltanschauung* romântica como na clássica, é imensa. E, nesse ponto, o Classicismo e o Romantismo concordam em quase toda linha, o que é característico da Alemanha, bem ao contrário do que se deu na França.

A arte, entretanto, nunca é considerada um fim último; os românticos não conheceram a concepção da arte pela arte, a não ser na decadência do movimento e em certas ramificações posteriores. Bem longe de ser considerada como um fim em si, a arte romântica sempre pretende ser o grande meio de aperfeiçoamento do homem, a grande educadora da humanidade. O fim último é a Unidade ou o Absoluto. Realizar com plenitude o homem é uma tarefa que transcende a arte e que transcende também, em última análise, o próprio homem, pois é fazer com que ele alcance o Absoluto. Daí a atmosfera vagamente religiosa que envolve todo o Romantismo, terminando por conduzir, inevitavelmente, ao problema da religião.

Mais uma vez os românticos se voltam para o passado, e deixam-se influenciar por Jacob Boehme, por um lado, e pela Idade Média, por outro.

O sobrenaturalismo de Lutero afirmava a natureza — e também a razão que a conhece — como fonte de mal e de pecado. Em Jacob Boehme, o maior místico protestante, encontramos um primeiro protesto contra essa doutrina, uma primeira tentativa — que será seguida por tantas outras, inclusive pela romântica — de redimir a natureza e, em decorrência, também o homem. Para Boehme, o mal não pôde ser tão definitivo, tão radical a ponto de afastar irremediavelmente a natureza humana de Deus; se assim fosse, a regeneração do homem se tornaria impossível, porquanto impossível seria a sua aproximação da graça divina. Boehme procura solucionar a questão dentro de uma linha panteística: a natureza é divina, Deus lhe é imanente. O próprio do pecado consiste em esconder a presença do divino na natureza, desviando os olhos do homem; o mal não faz mais do que perturbar a profunda unidade entre Deus e a natureza.

Essa idéia de uma unidade panteísta faz-se simpática aos românticos e infiltra-se em todo o movimento; influencia, de modo especial, a física romântica, Schelling e principalmente Novalis, tornando-se peça essencial da concepção religiosa.

O tema da religião inflama os românticos. Novalis chega mesmo a lançar a idéia de uma nova religião, subsídio que seria indispensável para a nova humanidade romântica, prestes a nascer; profetizava uma nova Igreja e até mesmo um novo messias, idéia que pareceu simpática a seus amigos. F. Schlegel, em carta, chega mesmo a escrever: "Talvez tenhas mais talento para um novo Cristo, e encontres em mim o teu vigilante Paulo" [63]. Alimentaram, portanto, o sonho de que Novalis viesse a ser o novo messias. E assim, uma certa simpatia inicial pela Revolução Francesa começou a ceder seu lugar a um novo catolicismo, aristocraticamente monárquico. Contra a Reforma protestante, passam a falar em um Estado teocrático, no qual os valores políticos seriam dominados pelo poder espiritual. Diversos românticos convertem-se à Igreja de Roma, a começar por F. Schlegel. Mas a tendência mais profunda é a de inaugurar um catolicismo político, uma nova monar-

63. In carta a Novalis de 2 de dezembro de 1798.

quia, praticamente unificadora de todos os ideais românticos.

Novalis, em seu ensaio *A Cristandade ou a Europa* [64], foi o principal defensor das novas idéias. Essa pequena obra é de uma importância básica, pois é responsável, em grande parte, pela reabilitação da Idade Média, contra o ostracismo a que fora lançada desde a Renascença italiana. Fala o poeta no "sábio domínio político e religioso da Igreja na Idade Média", que assegurava "o desenvolvimento harmônico de todas as faculdades" do homem. A cristandade medieval teria sido a primeira tentativa para instaurar um autêntico reino de Deus sobre a terra, mas, acrescenta, infelizmente "a humanidade não teria estado suficientemente madura e culta para esse maravilhoso reino", fazendo compreensível, assim, a sua dissolução: "a substituição do amor e da fé pelo saber e pelo possuir" teriam rompido a unidade da Europa. A Reforma, terminando a obra de ruptura dessa unidade, trouxe o individualismo e a anarquia religiosa, acabando por subordinar, sempre mais, os valores religiosos aos políticos. Presa em fronteiras, a religião sofre um processo de plurificação, impedindo a Igreja de exercer a sua função política pacificadora.

O protestantismo teria arruinado a cristandade, desespiritualizando-a, substituindo a riqueza da tradição cristã pelo fanatismo da letra, pelo trabalho de exegese, terminando por sufocar a fé.

> Lutero serve-se do cristianismo de maneira arbitrária, desconhecendo o seu espírito. Por isso, a história do protestantismo não nos mostra nenhuma maravilhosa e grande aparição do sobrenatural.

Finalmente, o protestantismo teria tido como sucedâneo esta segunda Reforma que foi a Revolução Francesa; as conseqüências últimas da anarquia religiosa iniciada pelo protestantismo ter-se-iam resolvido na anarquia política da Revolução, fechando o seu ciclo. O máximo de anarquia, contudo, traz consigo algo de positivo, o fermento que permitirá nascer uma nova religião: "A verdadeira anarquia é o elemento gerador da religião". O caos da Revolução Francesa marca o início de uma nova época, de uma nova fase da humanidade. "Chegou o tempo da ressureição [. . .]."

A nova religião não significaria, segundo Novalis, um retorno puro e simples ao catolicismo medieval, pois este já teria conhecido, definitivamente, o seu fim, embora pudesse servir, em muitos aspectos, de modelo e fonte inspiradora. O papado medieval não teria mais possibilidade de ser reabilitado. E Novalis acreditava que o protestantismo também terminaria por desaparecer, dando lugar a uma religião mais duradoura, assentada em bases mais firmes e perenes.

A própria filosofia seria o reflexo desse próximo renascimento religioso. O choque entre os Estados, tendente a tornar-se sempre mais agressivo, acabaria por impor a organização de um Estado dos Estados, fazendo nascer uma espécie de Teoria da Ciência Política; assim como Fichte pretendera unir todo o saber a partir de um princípio único, assim também surgiria uma teoria da unidade do saber e da atividade política. A idéia da unidade total estende-se, portanto, ao plano político. A unidade cultural que o Romantismo vinha realizando entre poesia, arte, filosofia, religião, moral, ciência, etc., seria complementada, no plano político, pela formação de um Superestado, à cabeça do qual deveria estar o poder religioso, força equilibradora das lutas políticas. Aos poucos deveria instaurar-se, segundo Novalis, uma nova Europa, uma nova cristandade ou Igreja, reconciliadora de todas as nações e que repetiria a unidade medieval perdida.

> O cristianismo deve tornar-se novamente vivo e ativo, e construir uma nova Igreja visível, acima de fronteiras geográficas.

O novo catolicismo deixa-se inspirar, portanto, no medieval. Em 1799, Steffens, em sua autobiografia, escreve o seguinte:

64. Escrito em 1799, o ensaio vale como verdadeiro manifesto da escola, sem ter, contudo, deixado de suscitar o protesto de Schelling (nesta época ainda irreligioso), expresso em seu ensaio em versos *Epicurisch Galubensbekentniss Heinz Widerporst.*

Sabe-se que com o surgimento de uma poesia mais profunda, também a religião católica adquiriu uma significação particular e mais profunda. A Idade Média foi revelada em toda a sua força (...). A Virgem em particular — a mulher divina —, com tudo o que ela comporta de ilusões, tornou-se na poesia objeto de culto e, depois que Tieck, A. G. Schlegel, Novalis lhe conferiram a consagração poética, os jovens poetas passaram a ajoelhar-se diante de seu altar [65].

O que, no catolicismo, provocou a simpatia dos românticos? Houve diversos fatores, que nos permitirão compreender melhor o que pretendiam com sua utópica nova religião.

Antes de mais nada, a reabilitação da natureza, que levava a valorizar todo elemento sensível. Os românticos admiravam S. Francisco de Assis e seus *Cânticos ao Sol*. Já Goethe havia chamado a atenção para o fato de que a catedral gótica, com sua tremenda mensagem sobrenatural, apoiava-se, cravada, pesadamente sobre a terra. Os poetas românticos comoviam-se com a presença de imagens nos templos católicos e toda liturgia lhes era imensamente simpática. Outro poderoso fator foi a Virgem, a "mulher divina". Toda idéia de mediação simbólica, que transfigurasse espiritualmente elementos sensíveis, tirados da natureza, era valorizada pelos românticos.

Sem dúvida, houve também uma razão polêmica que não deve ser desconsiderada: o antiprotestantismo, no qual se aferravam sempre mais, ao menos os românticos mais importantes. Steffens diz mesmo que, "para protestar até o extremo contra o protestantismo, muitos se faziam católicos" [66]. Contudo, a razão mais profunda da aproximação dos românticos à Igreja de Roma foi, mais uma vez, aquela insopitável exigência de unidade, elemento básico de todo o Romantismo, e que levava a ver na Idade Média um índice seguro da possibilidade de união entre o espiritual e o natural, extensível a todos os povos.

Evidentemente, não se trata de um catolicismo ortodoxo, e qualquer católico poderia, sem maiores dificuldades, apontar as falhas românticas na compreensão de sua religião, mesmo tal como se apresentava na interpretação da Idade Média. O que os românticos pretendem, como já dissemos, é um novo catolicismo; nessa nova religião a unidade entre o mundo espiritual e o natural deveria ser ainda mais acentuada.

Assim se entende que a física fosse considerada por Novalis como uma espécie de religião elementar, que já ligaria o homem com o Absoluto, e a religião, por sua vez, interpretada como uma física superior. Essa tendência em unir o físico e o religioso é bem característica e levará os românticos a uma aproximação da teosofia e mesmo à tentativa de elaboração de uma nova mitologia; até a magia termina por ser objeto de suas preocupações.

XIV. A Nova Mitologia

A evolução de Schelling, nesse particular, é exemplificativa. No início, repudiava as novas idéias religiosas de Novalis, de Tieck e dos irmãos Schlegel, mas aos poucos dá-lhes a sua adesão, terminando mesmo por dedicar uma obra considerável precisamente ao problema da mitologia; de fato todo o seu pensamento encontra a sua coroação na *Filosofia da Mitologia* [67]. Mas não se sabe bem quem foi o primeiro a apresentar essa idéia de uma nova mitologia, se Schelling ou um dos irmãos Schlegel, pois os três se ocupam do tema na mesma época. De qualquer forma, Schelling foi quem veio a dar tratamento filosófico mais extenso ao problema, acenando ao tema já em 1800, no seu *Sistema do Idealismo Transcendental,* onde pretende ver na mitologia o ponto de união entre religião, poesia, ciência e filosofia; pretende ver no fundo da religião uma verdade poética, que implicaria, em última instância, mitologia. Toda religião leva, necessariamente, à mitologia, e nessa condição se faz verdadeira.

65. Cit. por XAVIER LÉON, *Fichte et son Temps*, Paris, Ed. A. Collin, 1954, tomo II, p. 414.
66. *Ibid.*, p. 415.

67. Obra amadurecida por cerca de trinta anos, tendo aparecido, conseqüentemente, muito depois da fase que constitui o objeto do presente estudo.

Na mesma época F. Schlegel publica, nas suas *Conversas sobre Poesia,* um ensaio sobre o problema, no qual acusa a ausência de um ponto de apoio sólido para a poesia moderna, de uma interpretação simbólica da natureza, que só poderia ser fornecida por uma nova mitologia. A mitologia clássica fora precisamente esta simbólica da natureza para os gregos, fonte na qual se nutria toda a sua arte. Os modernos também precisariam de uma mitologia que pudesse alimentar a imaginação poética, instaurando nova base para o simbolismo na arte.

Mas como resolver o problema da necessidade de uma nova mitologia? A mitologia grega, por exemplo, surgiu como que da terra, de uma espontaneidade popular que fazia o seu vigor. De tais raízes não seria possível esperar uma nova mitologia [68]. Mas se a geração espontânea é impossível, ela poderá ser provocada e elaborada como uma obra de arte; deverá ser mesmo a suprema obra de arte, reveladora da profundidade do espírito, de seu inconsciente, tradutora, em termos simbólicos, do que há de último na interioridade humana. O idealismo teria aberto o caminho para a elaboração dessa nova mitologia por ter permitido, mais do que nenhuma outra doutrina, a freqüentação da subjetividade.

Mas o idealismo só poderá ser um ponto de partida, pois o que caracteriza as suas teses é um dobrar-se da subjetividade sobre si própria, uma atitude que, levada às suas últimas conseqüências, termina por auto-esterilizar-se. Por isso, o idealismo deve ser complementado com um realismo: o espírito deve extroverter-se, objetivar-se, assim como a filosofia da natureza de Schelling não é mais do que espírito objetivado; somente da extroversão do espírito poderá surgir uma nova mitologia. A objetivação do espírito permite compreender, de resto, toda mitologia, também a grega, com a diferença de que nesta a extroversão processou-se espontaneamente, desde as raízes do povo, ao passo que no Romantismo a mitologia deveria ser fruto do gênio artístico.

Através do que Schlegel chama de "intuição simbólica", a mitologia deveria transfigurar a natureza sensível e psicológica em infinito e absoluto, tornando-se "uma expressão hieroglífica da natureza circundante sob a transfiguração da imaginação e do amor" [69]. Como "obra-prima da natureza", iria além de todo idealismo, vencendo a sua tendência subjetivante.

A. G. Schlegel distingue dois tipos de mitologia: uma realista e outra idealista. A realista ou naturalista encontraria o seu protótipo na Grécia antiga; uma mitologia presa ao sensível e ao terrestre, imanente e sem dimensão sobrenatural. A idealista, ao contrário, teria nascido do sentimento do supra-sensível; a Índia — para a qual os românticos se voltavam sempre mais —, toda imbuída do sobrenatural e do místico, despido de elementos terrenos, seria o exemplo.

A Idade Média teria fornecido já uma idéia dessa nova mitologia, com o seu simbolismo do culto, da liturgia e das imagens. A Reforma, contudo, extinguiu-a ao recusar tais elementos sensíveis. E agora o Romantismo anuncia a mitologia definitiva, afirma Schlegel; sua origem estaria na poesia romântica, na física e de modo especial na filosofia da natureza de Schelling.

A mitologia atinge, dessa forma, uma importância fundamental.

> O princípio sobre o qual repousa toda a arte e toda a poesia — escreve F. Schlegel — é a mitologia [...]. O que causa o maior prejuízo a toda poesia moderna, o que constitui o seu maior defeito, é a ausência de uma mitologia. Ora, a essência da mitologia não consiste nas formas, imagens ou símbolos particulares, mas na intuição viva da natureza, que lhe serve de base [70].

Portanto, o problema da mitologia, segundo estas palavras de Schlegel, é semelhante ao da filosofia da natureza de Schelling: o de unir o espírito com a natureza, e complementar, assim,

68. A despeito disso, a importância do popular e a possibilidade de sua contribuição não é menosprezada pelos românticos, tornando-se mesmo a idéia de povo uma das forças das concepções da segunda geração romântica.

69. Cit. por Xavier Leon, *Op. cit.*, tomo II, p. 425.
70. Cit. por Xavier Leon, *Op. cit.*, tomo II, p. 425.

o idealismo com o realismo, correlato este daquele, e compreensíveis ambos a partir do Idealismo transcendental. E tanto na filosofia da natureza como na mitologia o elemento último está no religioso, pois ambas são manifestações do espírito, reveladoras do Absoluto.

Conclusão

Pelo exposto, torna-se compreensível que todo o Romantismo tenda a resolver-se em termos de religião; todos os seus grandes problemas conduzem a ela, e a exigência de unidade total só pode encontrar sua plenitude dentro de uma perspectiva religiosa. Os próprios românticos tomaram consciência disso. Em seu curso de 1804, sobre Filosofia e Religião, Schelling assevera mesmo que a questão religiosa representa o problema filosófico por excelência, o único grande assunto da filosofia. Vai ainda mais longe: a filosofia deve ser identificada com a religião, e com essa afirmativa reconhece a tendência a que logicamente deveria chegar todo o movimento romântico.

Valorizavam a intuição intelectual por ser um ato uno de apreensão da realidade, e recusavam o discurso racional, analítico, por implicar multiplicidade, plurificação da realidade; pelo discurso, o Absoluto permaneceria inacessível, destituído de seu mistério. O Deus da filosofia, afirma Schelling, deve coincidir plenamente com o Deus da religião. O tipo de explicação total que exige para a filosofia não pode distinguir-se da participação religiosa, e por isso mesmo não há mais razão para separar filosofia e religião. Não é legítimo o divórcio entre saber e ação, pois distinguir o mundo do conhecimento do mundo da moral e da atividade religiosa leva a uma falsificação das duas esferas. O romântico coerente deveria tornar-se um visionário, bastante próximo do místico de tipo oriental.

Esta embriaguez da unidade leva a estabelecer um tipo de cultura que tende a negar toda diferenciação, a entrosar de tal modo os diversos aspectos constitutivos da cultura que cada um termina por perder a sua autonomia. O unir leva a confundir. Daí uma certa dissolução do mundo cultural, uma recusa a reconhecer a relativa autonomia de suas diversas facetas, uma irritação em face dos problemas de forma, a tudo o que tende a distinções, a diferenciações. A nostalgia romântica — a "Flor azul" de Novalis — leva a um gradativo afastamento de tudo o que é finito, a uma busca sempre mais exclusiva do Infinito. E se perguntássemos o que é esse Infinto, deveríamos responder que não tem nome.

10. O ROMANTISMO NA MÚSICA

Bruno Kiefer

Aspetos sociológicos da vida musical

A emancipação, o enriquecimento e o crescimento da burguesia, durante o século XVIII, tiveram importantes conseqüências na vida musical européia. Até então os centros principais de atividade musical eram as cortes e as igrejas. As implicações dessa situação, de tradição secular, podem ser avaliadas facilmente. O século XVIII assiste ao início de transformações profundas no campo da cultura musical. A ascensão da burguesia fará aparecer, gradativamente, novas formas de atividade musical e configurará um novo tipo de artista, tanto criador como intérprete.

A manifestação mais imediata da nova situação foi o surgimento, em escala crescente, de atividades musicais públicas, acessíveis a quem pagasse ingresso. Um primeiro germe aparecera já no século XVII com a abertura, em Veneza, em 1637, do primeiro teatro de óperas com venda de ingressos, antecipando, assim, um fato so-

cial que haveria de se generalizar durante os séculos XVIII e XIX. Por volta de 1700, a Inglaterra deu outro passo nesse sentido. Em 1725, Philidor cria em Paris, os "Concerts Spirituels" com entrada paga. Em 1761 surgem em Hamburgo e Leipzig as primeiras salas públicas. Mais tarde um pouco segue Berlim com seus "Concerts Spirituels"; em 1790 funda-se aí a "Academia de Canto". Viena vem com atraso. Esperaria até 1812, ano em que aparece a "Sociedade dos Amigos Austríacos da Música".

Inicialmente essas atividades públicas costumavam ser organizadas por sociedades burguesas cujos membros participavam ativamente nas programações musicais. Com o correr do tempo, porém, os músicos amadores passaram a ser substituídos por profissionais. O movimento partiu de Londres e alastrou-se pela Europa através de numerosas sociedades filarmônicas. Essas sociedades burguesas não cuidavam, no entanto, só da música sinfônica; cultivavam também a música de câmara, a música coral e, inclusive, a ópera. Uma conseqüência imediata: o músico deixava de ser simples empregado de alguma corte ou igreja para se transformar num burguês profissional.

A organização burguesa da vida musical tornou-se responsável, também, pelo aparecimento, por volta de meados do século XVIII, de virtuoses viajantes. Seu número aumentaria, daí em diante, em escala crescente. Viviam na dependência da bilheteria e dos aplausos. Que na luta pela preferência do público se estabelecesse entre eles o espírito de concorrência, era mais do que natural. Concorrência, porém, implica desenvolvimento da sensibilidade pelo que o público deseja ouvir. O modo de ser dos ouvintes burgueses viria a encontrar, assim, a sua expressão nas obras executadas, bem como no seu modo de apresentação. Levando em conta que também os compositores passariam a depender de público que pagava, pode-se apreciar facilmente o jogo de relações recíprocas entre público, intérpretes e compositores (os dois últimos às vezes coincidiam).

Outra conseqüência da competição entre os virtuoses foi o desenvolvimento da técnica instrumental e vocal. As grandes massas sempre se impressionam com acrobacias técnicas. Daí o desenvolvimento da técnica do piano, do violino, flauta e outros instrumentos solistas, até o limite de suas possibilidades, num processo incessante, até o século XX adentro.

Surgiu, com isso, a figura do especialista musical. Seu aparecimento, em escala crescente, contribuiu para aumentar enormemente a distância entre os simples amadores (muitas vezes bons intérpretes) e os profissionais. Grande parte do repertório barroco ainda era acessível aos amadores. A partir de meados do século XVIII as dificuldades aumentariam. O repertório romântico já lhes é inacessível, em boa parte. O do século XX implica, freqüentemente, virtuoses excepcionais.

Também o aperfeiçoamento dos instrumentos era uma conseqüência da nova situação. Não foi sem razão que no século passado numerosos instrumentos tradicionais — como, por exemplo, a flauta transversa — sofreram aperfeiçoamentos técnicos tais que os colocaram quase no mesmo nível dos instrumentos altamente virtuosísticos.

Pelo lado psicológico, os grandes virtuoses, movendo-se em esferas inacessíveis à compreensão dos amadores, ou dos simples amantes da música, passaram a ser considerados como uma espécie de semideuses. Jutando-se a isto o culto ao gênio, desencadeado pelo *Sturm und Drang*, na segunda metade do século XVIII, é fácil imaginar o que terá sido para o público europeu a figura de um Paganini ou de um Liszt.

O afluxo crescente às salas de concertos deveria acarretar, naturalmente, o aumento de suas dimensões, com larga repercussão na composição orquestral e na estética das novas obras. De fato, assiste-se, ao longo do século XIX, a um

Paganini, por Daniel Maclise, 1831.

Beethoven. Pintura de Joseph K. Stieler.

crescimento constante dos corpos orquestrais aos quais se juntam, freqüentemente, coros e solistas. É certo que o aumento das dimensões das salas não foi a causa única desse crescimento quantitativo. Intervieram, nesse sentido, outros fatores que serão examinados.

Os compositores passam a ter outra posição nessa nova era. Deixam de ser simples empregados de algum príncipe, a receber ordens para comporem tal ou qual obra para determinado dia. Beethoven é o primeiro criador que consegue manter, com êxito, uma posição independente. A liberdade, porém, tem o seu preço. As dificuldades de vida são incomparavelmente maiores. Está certo que o compositor produz agora o que quer e quando quer. Em compensação não tem nenhuma garantia de que a sua obra seja executada, que possa colher direitos autorais. Há, evidentemente, um perigo inerente a tal situação, perigo do qual nem todos conseguem fugir: a concessão ao gosto do público. São numerosos os compositores de grande talento que, preferindo o agrado imediato do público, alcançaram fama universal, ao preço do desaparecimento definitivo da sua obra no porão da história.

Ainda em nosso século esse estado de coisas continua imperando. O virtuosismo instrumental e vocal chegou a um ponto humanamente insuperável. A necessidade de disputar as preferências do público, no entanto, não cessou. Daí a ânsia no sentido de causar impacto mediante efeitos sonoros inusitados. O espírito de concorrência reinante na vida musical hodierna dá, freqüentemente, a impressão de que para muitos compositores o essencial da criação artística não é o dizer, mas sim a invenção de efeitos novos para captar a atenção dos ouvintes. As atividades musicais públicas, em constante crescimento há duzentos anos, são caracterizadas, muitas vezes, pelo predomínio do espetacular e, sobretudo, da tagarelice. Inegavelmente, porém, no meio da balbúdia do mercado musical, apareceram e continuam aparecendo obras que permanecerão no repertório.

Tal é o *background* sociológico sobre o qual se estruturou o movimento romântico, no terreno da música.

Bases filosóficas do Romantismo musical

"Música é revelação mais sublime do que toda sabedoria e filosofia." Com esta sentença, Beethoven situa-se numa posição radicalmente distinta de de J. S. Bach que fala, ao definir o baixo contínuo, em "... uma harmonia eufônica para a honra de Deus e para o agrado permissível da sensibilidade".

Beethoven, basicamente clássico, é, no entanto, filho de uma época fundamentalmente diferente da de seus grandes predecessores. A sentença citada revela o aparecimento de uma postura nova: a romântica.

Que é o Romantismo em música?

Antes de mais nada: só se pode compreendê-lo a partir de uma perspectiva mais ampla, isto é, de suas raízes filosóficas.

Já na segunda metade do século XVIII o movimento conhecido por *Sturm und Drang* (c. de 1760 a 1785), que prepararia o caminho ao Romantismo, repercutira na criação dos grandes clássicos vienenses: Haydn e Mozart. As sinfonias, quartetos e sonatas do primeiro, compostas na década de 1770, mostram os sintomas. De Mozart basta ouvir a sonata em lá menor, ou as duas fantasias em dó menor, todas para piano, para se certificar disso.

Também na música francesa surgem prenúncios do Romantismo, mais ou menos na mesma época. Um dos exemplos mais fortes talvez seja Grétry (de origem belga).

O culto ao gênio, as exigências de liberdade de sentimentos e intuições, a auto-afirmação violenta dos criadores, a revolta contra as regras e os ditames da razão, a busca da espontaneidade e simplicidade, prefiguradas na poesia e na música do povo, a busca das raízes históricas nacionais, todos estes elementos, instaurados no *Sturm*

und Drang, repercutiriam ao longo do século XIX, ressoando ainda na centúria atual.

> Fim e meta do movimento é o gênio, o gênio original que está destinado a perecer tragicamente numa luta impossível contra os "antivalores" sociais e culturais. Desta maneira encontramos no *Sturm und Drang* um pessimismo cultural junto a um otimismo natural [1].

"Os sentidos e as paixões não transmitem e não entendem outra coisa senão imagens. Todo o tesouro de conhecimentos e felicidade humanos consistem em imagens", diz Hamann em 1763 [2]. E o poeta Bürger escreverá, alguns anos mais tarde: "A musa alemã não deveria empreender, comodamente, viagens eruditas, mas, sim, decorar em casa o seu catecismo da natureza" [3].

O caráter subjetivo da poesia do *Sturm und Drang*, manifestado, em grande parte, através do *lied* poético — às vezes em formas populares — tornar-se-ia fecundo na criação do *lied* musical romântico. Poesias de Goethe, Claudius, Bürger, Lenz, Herder seriam musicadas mais tarde por Schubert e outros.

O ponto de partida do movimento romântico fora a obra de Fichte: *Fundamento de toda Teoria da Ciência*, publicada em 1794. As idéias do filósofo foram difundidas pelos irmãos Schlegel, fundadores do Romantismo.

Um dos traços mais marcantes deste movimento é a sua busca de unidade, sua aspiração à superação de todos os dualismos, à integração das diferenças numa unidade.

Schelling, o filósofo mais importante do Romantismo, alargando o horizonte da filosofia idealista de Fichte, encara a natureza como luta contínua entre forças opostas. Todo dualismo, porém, tende a superar-se através de uma nova unidade que, por sua vez, gera novo dualismo e assim por diante.

> O processo de evolução progressiva permite compreender a unidade final de toda a natureza, através de sua série gradual que conduz sempre para o mais perfeito [4].

O alvo final é o absoluto. Com isto a natureza deixa de ser um gigantesco mecanismo, governado por leis naturais invariáveis e eternas. Aparece a idéia de evolução em base dialética.

Tal concepção terá seus reflexos não só nas ciências, mas também nas artes. Beethoven realizá-la-ia musicalmente. Enquanto em Haydn e Mozart o segundo tema do *allegro* de sonata tem meramente a função de elemento contrastante — resultado da exigência de maior variedade, de mais riqueza —, em Beethoven o segundo tema assume uma posição antagônica ao primeiro. Da tensão entre ambos surge um processo de construção musical que é o reflexo das idéias filosóficas dominantes.

Para Schelling, as artes integram-se num todo orgânico. A Beleza divina como que se desdobra numa multiplicidade de manifestações artísticas. Essa idéia de um todo orgânico das artes levaria Wagner, mais tarde, à criação da obra de arte total.

O conflito entre as limitações do real e a infinitude do ideal permite compreender a nostalgia romântica. Segundo Gerd Bornheim:

> Por isso mesmo, a nostalgia não é, como pretendem certos autores, um fenômeno primeiro do Romantismo. Primeiro é o sentido do infinito, do absoluto, interior à alma humana, condenada à sua finitude, e que se extravasa no romântico sob a forma de nostalgia, de *Sehnsucht* [5].

A nostalgia resulta, portanto, do desejo de reconquistar o infinito. Carolina Schlegel escreveu:

> . . . devemos, algum dia, nos tornar onipresentes, todos uns nos outros, sem contudo sermos unidade. Pois unos não nos devemos tornar porque então o esforço para atingirmos a unidade cessaria [6].

1. *Sturm und Drang*, fasc. 42 da Antologia Alemã, ed. pelo Instituto de Literatura Alemã, Fac. de Filosofia e Letras — Universidade de Buenos Aires, Prefácio de Gunther Ballin, p. 9.
2. *Idem*, p. 40.
3. *Idem*, p. 56.
4. BORNHEIM, Gerd. *Aspectos Filosóficos do Romantismo*, Porto Alegre. Ed. do Departamento de Ciência e Cultura da SEC, 1959, p. 82 (obra reeditada como Cap. 4 do presente volume).
5. *Idem*, p. 54.
6. *Idem*, p. 56.

A música romântica está toda ela impregnada dessa nostalgia. A sua sombra pode assumir tonalidades mais ou menos escuras, pode ser fundo imóvel ou manifestar-se por frêmitos quase imperceptíveis, mas está sempre presente. E. T. A. Hoffmann o confirma:

> A música de Beethoven move as alavancas do estremecimento, do temor, do horror, da dor, e desperta aquela nostalgia infinita que é a essência do Romantismo [7].

Com o decorrer do tempo a nostalgia tornou-se lugar-comum, banalizou-se, pois se afastara, pelo uso e abuso, de suas raízes verdadeiras.

Para os românticos a arte desvela a verdade última; a verdade do absoluto é a beleza. Por esta razão o artista adquire uma posição singular e de formidável importância na sociedade. E também para o pensamento. Gerd Bornheim afirma textualmente:

> Daí a importância da obra de arte, sobretudo para a filosofia, pois constitui-se em caminho que revela o Absoluto [8].

Os sentimentos passam a ter, em razão das idéias filosóficas, uma importância capital na vida dos homens. Compreendemos, a partir dessa postura, que ao poeta romântico — e também ao músico — interessa "não o poema perfeito, mas aquele que faça pulsar o coração, encharcando os olhos de pranto — eis a pedra de toque da estética nascente. . ." [9].

A fantasia criadora assume, no Romantismo, uma importância maior do que a capacidade combinatória e arquitetônica. Schubert disse, uma ocasião, no seu diário:

> Oh fantasia, tu és a jóia inexaurível do homem, a fonte inesgotável da qual bebem tanto os artistas como sábios. Permaneça ainda conosco, apesar de reconhecida e admirada somente por poucos, para nos defender contra o assim chamado Iluminismo, aquele feio esqueleto sem músculos e sem sangue [10].

Posto que os sentimentos e intuições são individuais — ao contrário da razão que é supra-individual — compreende-se a paixão dos românticos pelo que é único, excepcional, original. Por este motivo, os compositores evitam, em geral, as formas preestabelecidas — principalmente a forma sonata, que se tornara universal — e quando as empregam não conseguem fazer outra coisa senão colcha de retalhos. As formas acabadas, consagradas pela tradição, possuem qualidades demasiadamente racionais e, portanto, universais. O compositor romântico sente-se mais à vontade nas formas pequenas, isoladas ou enfeixadas em coletâneas, nas quais pode expressar momentos afetivos às vezes de extrema intensidade. Por outro lado, a música programática, instaurada por Berlioz, permite ao compositor romântico criar formas de maior envergadura — apesar de seus defeitos já apontados — porque seu pensamento musical tem a orientação de um programa literário.

A idéia filosófica da multiplicidade orgânica das manifestações artísticas, o afã de transcender as limitações do real, a busca do absoluto cuja verdade é a beleza explicam, em parte, os acentuados interesses extramusicais — acompanhados, às vezes, por um trabalho criador em outras áreas — bem como a tendência para a eliminação das fronteiras entre as artes, que se observam em numerosos compositores românticos. É sintomático, nesse sentido, o que escreve E. T. A. Hoffmann, na *Kreisleriana:*

> Não se trata de uma imagem vã ou de uma alegoria quando um músico pretende que as cores, os perfumes, os raios, se apresentam como sons e quando ele vê na sua fusão um conceito maravilhoso [11].

Beethoven participava, já em Bonn, das agitações literárias, filosóficas e políticas que

7. RENNER, Hans. *Geschichte der Musik.* Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1965, p. 351.
8. BORNHEIM, Gerd. *Op. cit.,* p. 87.
9. MORAES, Carlos Dante de. *Aspectos Psicológicos do Romantismo.* Porto Alegre, Ed. do Departamento de Ciência e Cultura da SEC, 1957, p. 14.
10. *Schubert.* Alemanha, Ed. pelo Ministério da Cultura de Baden-Württemberg, 1962, p. 10.
11. CHAILLEY, Jacques. *Précis de Musicologie.* Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 269.

dominavam o ambiente cultural. Chegou, inclusive, a matricular-se na Universidade. Para seu biógrafo Riezler:

> Goethe foi um dos quatro pilares da formação espiritual de Beethoven; os outros eram Shakespeare, Homero e Platão [12].

Schubert vivia num círculo de amigos formado por músicos, poetas, pintores e atores. Convivia intimamente com a obra de Goethe e tinha contatos com a cultura helênica.

O estranho E. T. A. Hoffmann, cuja influência notável sobre Weber, Schumann e outros é conhecida, foi novelista, desenhista, crítico, musicólogo e compositor de mérito não só no terreno da ópera, como também em outros gêneros.

Também Carl Maria von Weber é multifacetado. Depois de já ter-se apresentado como pianista e compositor, deixou-se absorver, de repente, pela litografia. Tinha notáveis aptidões literárias conforme atestam as suas novelas, ensaios e críticas musicais.

Na França, Berlioz escreve, ele mesmo, vários libretos para obras suas, destacando-se ainda como crítico, ensaísta e memorialista.

Os pendores de Schumann para a literatura são conhecidos. Houve época em que andava indeciso quanto ao rumo a seguir: letras ou música. Seus ídolos foram Goethe, Byron, Jean Paul. Apesar de ter optado pela composição, passou a vida escrevendo sobre música, chegando a fundar uma revista que aparece até hoje (*Neue Zeitschrift für Musik*). À Clara explicou numa ocasião: "Tudo o que se passa no mundo me afeta: política, literatura, homens. . ." [13].

Liszt vive em Paris em contato com grandes escritores e poetas. Escreve artigos sobre música e publica dois livros.

Wagner é o autor dos libretos de seus dramas musicais. Ao mesmo tempo é ensaísta prolixo.

12. RIEZLER, Walter. *Beethoven*. Zurique, Atlantis Verlag, 1944, p. 45.
13. RENNER, Hans. *Op. cit.*, p. 444.

A enorme importância que os românticos conferem aos sentimentos é, geralmente, enfocada pelo que essa postura tem de rebelião contra a postura cartesiana na qual o subjetivo se reduz à razão. Há, porém, outros aspectos que merecem um exame atento. É inegável que a música renascentista, barroca, bem como a dos períodos subseqüentes, não é carente de afeto. Bem ao contrário! A pergunta que deve ser formulada diz respeito à posição do homem face aos afetos. Que sabe o homem de sua vida afetiva? Como valoriza os seus sentimentos?

Na música barroca torna-se evidente a concepção estática dos sentimentos. Pode-se falar numa verdadeira estilização dos afetos. Determinada obra de Bach, por exemplo, possui um afeto básico que permanece idêntico, do início ao fim, sem variações de intensidade e sem mistura com outros afetos.

Já no Rococó os compositores desejam expressar conscientemente o "movimento das paixões", assim como brotam da alma. Por esta razão vão em busca de contrastes, exigem maior variedade, mais nuanças e gradações. Ao mesmo tempo observa-se maior refinamento em todos os aspectos.

Caberia, entretanto, ao Romantismo a descida corajosa ao mundo dos sentimentos. É compreensível que nessa busca o artista não podia se preocupar muito com a arquitetura musical, com o jogo combinatório dos elementos de construção. Essa descida ao reino nebuloso dos afetos e dos impulsos, das intuições e das fantasias, foi acompanhada de um labor analítico sem precedentes. As mais sutis inflexões emocionais, a complexidade dos "contrapontos" sentimentais, as criações aparentemente sem sentido da fantasia, as tensões por vezes violentas entre sentimentos opostos, tudo isto passou a encontrar a sua expressão na música romântica. Também nessa perspectiva encontramos, como de costume, germes e prenúncios na época anterior. Basta evocar Mozart. . .

Essa pesquisa do mundo dos afetos, bem como o trabalho analítico desenvolveram-se ao longo do século passado, adentrando o século XX. Os expressionistas do começo de nossa centúria chegaram a levar essa dissecação da nossa vida emocional a uma verdadeira atomização. Exigem, freqüentemente, mudança de nuanças de uma nota para outra. Concomitantemente ampliaram os meios de expressão. Não somente novos recursos, como também o emprego novo de elementos tradicionais.

O individualismo, cuja história começa na Renascença, desenvolve-se por etapas. O Barroco avança sensivelmente sobre a Renascença (a homofonia substitui, em boa parte, a polifonia, esta sempre de espírito mais comunitário). Contudo, no final do Barroco, homofonia e polifonia ainda mantêm o equilíbrio. A estilização dos afetos transforma o individual em algo típico. No Rococó observa-se mais um avanço. Agora a homofonia predomina sobre a polifonia. O Classicismo subseqüente põe freios, mas não elimina o individualismo. O Romantismo, por sua valorização do que é único, excepcional, original, por seu culto ao gênio, liberta o individualismo de suas últimas barreiras. Por isso afirma Renner, com toda razão:

> O Romantismo não produziu, propriamente, nenhum estilo, mas somente numerosos estilos individuais e nacionais isolados [14].

Fases do Romantismo Musical e sua Estética

Como todo movimento estético, o Romantismo possui contradições internas, aspectos regressivos, inovações que nem sempre se afirmam, de saída, com plenitude, linhas de transição gradativa ao lado de fenômenos eruptivos. Além disto, mais do que em todas as épocas anteriores, o Romantismo apresenta uma multiplicidade estilística desconcertante.

A fim de pôr alguma ordem na complexidade do movimento romântico, pode-se estabelecer o seguinte esquema: fase inaugural; fase do apogeu; fase do pós-romantismo.

A primeira estende-se, mais ou menos, de 1810 a 1828, ano da morte de Schubert. Os nomes mais representativos são: Schubert, E. T. A. Hoffmann, Weber e Spohr. A segunda fase vai de 1828 a 1850. É configurada pela obra de Schumann, Mendelssohn, Chopin, Berlioz, Liszt (em parte apenas) e outros. A terceira fase é mais complexa; compreende vários movimentos distintos, condicionados, porém, pelo Romantismo: o *Realismo-romântico* (Wagner, Verdi, Bizet, Mussorgsky, Liszt, Richard Strauss); o *Classicismo-romântico* (Brahms, Bruckner, Mahler, César Franck); o *Impressionismo* (Debussy) que, segundo Renner, é "uma última sublimação do princípio romântico francês" [15].

Durante a primeira fase assiste-se ao fim da postura clássica pura e, ao mesmo tempo, à eclosão, às vezes com assombrosa intensidade, do modo de ser romântico. Beethoven provém do Classicismo e se conserva, antes de tudo, clássico até o fim. Não obstante, apontam, em sua obra, aspectos românticos que levaram Paul Lang a dizer, com algum exagero: "em Beethoven o Classicismo se fez romântico" [16].

O representante mais genial da fase inaugural é, sem dúvida, Schubert. Em seus mais de 600 *lieder*, o Romantismo afirma-se quase como um fenômeno eruptivo. Certo, o compositor vienense não foi o criador do *lied* (canção artística alemã) cuja tradição é antiga. Sua posição de figura ímpar na história desse gênero resulta, por um lado, do fato de ter criado o *lied* romântico e, por outro, do valor jamais superado de sua obra. É sabido que não houve nenhuma evolução em Schubert no terreno do *lied*. Já as primeiras criações são pontos culminantes, não

14. *Idem*, p. 352.

15. *Idem*, p. 521.

16. LANG, Paul Henry. *La Música en la Civilización Occidental*. Editorial Universitária de Buenos Aires, 1963, p. 594.

superadas pelas últimas. Para Renner: "*Gretchen am Spinnrad* (1814), *Heidenröslein* (1815) e *Erekönig* (1815) ... não recapitulam o *lied* social mais antigo, não pertencem a nenhuma escola ..." [17]. Em numerosos *lieder* manifesta-se com profundidade inaudita, a nostalgia romântica. Em outros vêm à tona dissociações afetivas que só um compositor capaz de olhar mais profundamente para dentro de si seria capaz de revelar. E isto é atitude romântica. Em geral os biógrafos se deixam levar demasiadamente pela tendência de atribuir tais revelações emocionais a uma situação estritamente individual do compositor. Na verdade transcendem o puramente individual, tanto assim que os ouvintes sentem e compreendem os conflitos, dissociações e contradições afetivas, revelados pela música. Numa época de postura clássica tais fenômenos permanecem no esquecimento; esquece-se até o esquecimento, para usar uma expressão de Heidegger. Os românticos revelaram uma coragem sem precedentes ao descerem ao reino nebuloso da vida afetiva profunda. Se, às vezes, os contextos trazidos à tona beiram com o patológico, nem por isso a interpretação deve adscrevê-los meramente ao indivíduo criador. O patológico é sempre, em dose maior ou menor, também a nossa herança e possui uma carga cultural mais ampla do que geralmente se supõe. A grande arte é sempre um fenômeno intersubjetivo e nunca meramente individual, embora se realize através de determinado indivíduo.

De um modo geral, predominam nos *lieder* de Schubert a lírica da natureza e a lírica do amor. A música não se subordina jamais ao texto. Este funcionava para Schubert como elemento que desencadeava as suas vivências musicais, de acordo com o poeta: "Onde termina a palavra, começa a música".

Nos gêneros instrumentais, que contêm obras definitivas no contexto da música européia, Schubert ocupa uma posição de transição. Seus pontos de partida foram Haydn, Mozart e, sobretudo, Beethoven. É clássico pela forma, pelo equilíbrio — embora nem sempre soubesse evitar o caráter de devaneio, de fantasia. Ao mesmo tempo é romântico porque "impregna as formas instrumentais com o espírito do *lied;* música absoluta com lírica absoluta" [18].

De fato, suas sinfonias, quartetos, quintetos, sonatas para piano, não mostram mais a estrutura "lógica", decorrente das tensões entre os elementos de construção, como em Beethoven, mas são antes ciclos de canções instrumentais, equilibradas, proporcionadas, sim, mas sem as forças antagônicas do autor da *Nona*. Por isso tem razão Paul Lang quando afirma que Schubert "nos deu as mais sublimes e ricas sinfonias pós-beethovenianas, escritas com o traço seguro do sinfonista clássico, embora saturadas, inegavelmente, de elementos românticos" [19]. Para o mesmo autor, depois de Schubert: "a sinfonia e a música de câmara se desintegraram ... e não encontrariam um verdadeiro cultor a não ser no tempo de Brahms" [20].

Schubert, em geral, é mais conhecido como compositor de *lieder* imortais. É preciso insistir, porém, no fato de que no terreno instrumental atingiu as culminâncias da música européia. A sinfonia dita *Inacabada,* a última, em dó maior, o Quinteto em dó maior (estas duas compostas no ano de sua morte), algumas sonatas para piano, permanecerão para sempre no repertório.

Schumann, descobridor da mencionada Sinfonia em dó maior, em Viena, elogia nela:

> ... o Romantismo que impregna o todo e que já conhecemos de outras obras de Schubert. E essa extensão celestial da sinfonia, como um volumoso romance de um Jean Paul, por exemplo, o qual também não consegue terminar e isto pelas melhores razões: deve estimular nos leitores a recriação após a leitura [21].

17. Renner, Hans. *Op. cit.*, p. 385.

18. *Idem,* p. 389.

19. Lang, Paul Henry. *Op. cit.*, p. 595.

20. *Idem,* p. 625.

21. Schumann, Robert. In: *Geschenk der Musik*, Munique, Prestel-Verlag, 1965, p. 181.

Mesmo na música instrumental, Schubert é essencialmente melodista e um dos mais inspirados que já houve. Este aspecto, porém, não deve levar ao esquecimento da grande riqueza harmônica de sua obra, de suas modulações inconfundíveis. Em ambos os aspectos é, quiçá, superior a Beethoven.

Se com a obra de Schubert, sobretudo na área do *lied*, o Romantismo se inaugura com as características de um fenômeno eruptivo, em outra área, extremamente importante do ponto de vista cultural: a ópera, o caminho foi mais lento e penoso.

O principal esteta da ópera romântica foi E. T. A. Hoffmann. Em seu ensaio "O Poeta e o Compositor" traça o programa.

> Na ópera deve-se realizar, de um modo visível, a influência sobre nós de naturezas mais elevadas e se abrir, ante os nossos olhos, um ser romântico no qual também a língua adquire maior potência ou, melhor, é trazida daquele reino distante no qual ela é música, canto, e no qual mesmo a ação e a situação, suspensas em sons e harmonias mais poderosos, nos atingem com mais força e nos entusiasmam. Desta maneira, a música deve nascer, de um modo imediato e necessário, da poesia [22].

Acrescenta Fred Hamel, autor que transcreveu o texto citado:

> Aquele reino distante, o maravilhoso, o sonho beatífico, as sendas floridas da vida romântica — é o primeiro e mais importante postulado da ópera romântica [23].

Com sua ópera *Undine* — o ponto mais alto de sua obra musical — estreada em 1816 em Berlim, realiza Hoffmann, pela primeira vez, esse postulado. Mas só parcialmente, pois não tinha a força criadora de um Weber. De resto, *Undine* ainda tem fortemente a marca de Mozart.

Uma outra tentativa no gênero foi o *Faust*, de Spohr, estreada também em 1816. Aparecem aí cenas nitidamente românticas. A obra, porém, tal como *Undine*, não conseguiu sobreviver.

Outro traço importante na estética de Hoffmann é que ele não via no maravilhoso, no fantástico, uma alternativa ao real. Exigia que o maravilhoso saísse do experimentável "de um modo necessário, pleno de sentido e poeticamente verdadeiro" [24].

Caberia a Carl Maria von Weber tornar-se o verdadeiro criador da ópera romântica. Nas primeiras músicas incidentais e óperas procedia diretamente de Mozart, de Gluck, do *Singspiel* e também da *comique* e da *buffa*. Seu *Freischütz* — estreado, em 1821, em Berlim — é verdadeiramente a primeira ópera romântica.

Essa obra imortal foi composta sob a influência de Hoffmann, cuja *Undine* provocara o entusiasmo de Weber, bem como de escritores e poetas românticos (Bretano, Eichendorff, Tieck e outros) com os quais Weber mantivera contatos já em 1813 (Praga).

A tendência para a obra de arte total é consciente em Weber. Concretamente não conseguiu realizá-la em sua plenitude. Tornou-se, entretanto, importante precursor de Wagner nesse sentido. Renner, referindo-se às últimas criações de Weber, afirma:

> Nas últimas óperas atingiu regiões de expressão e forma que se tornaram importantes para a ópera romântica até o *Lohengrin*. Seu alvo — atingido apenas parcialmente — foi *o drama musical, uma obra de arte fechada em si, na qual todas as partes e todas as contribuições das artes afins utilizadas desaparecem por um processo de fusão e, de certa maneira submergindo — formam um mundo novo*... [25]. (O grifo é citação, pelo autor, de um texto de Weber.)

Entre 1811 e 1821, ano da estréia do *Freischütz*, Weber não compôs nenhuma ópera. Desvencilhou-se, durante esse tempo, do Classicismo, construindo o seu próprio estilo.

22. *Das Atlantisbuch der Musik*. Zurique, Atlantis Verlag, 1953, p. 297.
23. *Idem*, p. 297.

24. RENNER, Hans. *Op. cit.*, p. 395.
25. *Idem*, p. 400.

Formalmente, o *Freischütz*, a primeira ópera popular romântica alemã plenamente realizada, pertence à categoria do *Singspiel*. Apesar das exigências de Hoffmann, a música dessa ópera não pode ser qualificada como serva do texto (como aconteceria, mais tarde, no drama musical de Wagner). A idéia ética subjacente é românico-idealista. O que há de verdadeiramente novo no *Freischütz*, no qual os alemães literalmente se encontraram, é a magistral criação de atmosferas sonoras por meio de recursos colorísticos inusitados até então. E tudo isto com os instrumentos tradicionais da orquestra clássica. Weber surgiu aí como o verdadeiro criador da sonoridade orquestral romântica. Harmonicamente usa um espectro mais amplo do que os clássicos. Chega a empregar, às vezes, os acordes com finalidade meramente colorística, abrindo o caminho para a futura técnica de Debussy.

A abertura do *Freischütz* tornou-se exemplo de música programática, influenciando, nesse sentido, Berlioz e Liszt. Depois desta ópera compôs apenas mais duas: *Euryanthe* e *Oberon*. Nenhuma das duas conseguiu resistir ao tempo (como espetáculo). Restam, porém, as aberturas e algumas árias.

Na música instrumental, Weber não atingiu a altura de sua música dramática. Não obstante, deixou, nesse terreno, algumas obras que sobreviveram até hoje, graças à sua fluência e graça juvenil. Sobressaem as peças para piano. Nas sonatas revela uma posição de transição entre o Classicismo e o Romantismo. Embora conserve a forma clássica, já não se sente mais aquela "lógica" estrutural que carateriza as obras de um Haydn, Mozart ou Beethoven. Por outro lado, não apresentam ainda o caráter de fantasias românticas, típicas de Schubert. Estilisticamente os seus pontos de partida foram Mozart e Danzi. Sobrevivem ainda alguns concertos de Weber e alguma música de câmara. No terreno do *lied* não se compara com Schubert. Adquiriu, no entanto, notoriedade com uma coletânea de peças para coro masculino nas quais dá expressão aos sentimentos patrióticos em ebulição por ocasião das lutas contra a dominação napoleônica — outra faceta do Romantismo.

Apogeu do Romantismo

O título não deve despertar a idéia de um movimento estético homogêneo. Nos Estados alemães, as camadas burguesas viviam, de 1815 a 1848, a estética denominada, habitualmente, *Biedermeier*, tendência pequeno-burguesa que se caracteriza pela ressonância do Classicismo, com restos da época "sensitiva". A arte do *Biedermeier* resulta da resignação — conseqüência da Restauração (Santa Aliança, 1815) — com seu corolário da fuga para a intimidade do lar, para a vida privada, enfeitada com simplicidade, com muita música (a domicílio e em festivais), longe dos problemas políticos e de tudo o que possa exigir heroísmo. "Amava-se a música como um belo mundo de sons" [26]. De fato, a Santa Aliança, com seu movimento antinacionalista, antiliberalista, antiburguês — "procuradora" da Divina Providência — conservadora do *status* europeu, impondo a censura, criou uma atitude de retração na burguesia alemã, um movimento regressivo.

O Romantismo, que nessa fase atinge o seu apogeu, opõe-se vigorosamente a esse estado de coisas. Os românticos viviam à margem da vida da pequena burguesia (dos "filisteus", dos cultores do *Biedermeier*). Freqüentemente ironizavam essa mentalidade (na literatura: Brentano, Tieck e outros).

> Os jovens poetas viviam à margem da sociedade burguesa. Gozavam seus paraísos espirituais e suas mágicas, sabendo das profundidades da alma, da confusão macabra e obscura do mundo... Novalis via na natureza "o moinho terrível da morte". Wackenroder temia o "sibilar da roda do tempo", Tieck "o estar entregue ao tenebroso". Também Goethe se exercitou, na velhice, na resignação calada; no *Fausto* II aparecem medusas e forquíades repelentes em meio ao mundo da beleza he-

26. STEPHENSON, Kurt. *Clara Schumann*. Bonn, Inter Nationes, 1969, p. 8.

lênica. O mestre de capela Kreisler, de E.T.A. Hoffmann, torna-se alienado ao lado de burgueses contentes consigo mesmos e vazios; também Schumann, o compositor da *Kreisleriana*, foi dominado pela loucura. Mais característico do fundo sombrio do sentimento vital... são as terríveis visões do fim do mundo... e a metafísica da morte de Schopenhauer [27].

O conflito dos românticos com a burguesia foi muito acentuado. Jean Paul atribuiu a supercompensação idealística "à falta de liberdade política e religiosa" [28]. Por outro lado,

> Todos os heróis dos romances são desprovidos de ligações domésticas, estão sempre em viagem, são andarilhos, passageiros, apátridas em terras selvagens e paisagens estranhas [29].

Percebe-se aí uma atitude de revolta contra um *status* que se tornara insuportável; uma impossibilidade de conciliar a enorme abertura em relação ao mundo e às profundezas da alma, que trouxe o movimento romântico, com a pequenez de espírito do "filisteu" e com a opressão reinante.

É evidente que um indivíduo só podia ser artista criador na medida em que vivesse, existencialmente, esses conflitos. Robert Schumann, um dos compositores que encarnam a essência do Romantismo, deve ser compreendido a partir dessa perspectiva. Já em Schubert, sobretudo em seus *lieder* e, em parte, também na obra orquestral, encontramos esse constante divagar, sem rumo definido, o andarilho do mundo. Nos seus *lieder*, conforme já foi observado, não se nota nenhuma tendência para um alvo definido, nenhuma evolução dirigida. O mesmo se sente, freqüentemente, em suas obras instrumentais de maior envergadura.

Schumann lutava, em seus artigos, crônicas e críticas, com toda a veemência contra os "filisteus". Quando teve que desistir de sua pretendida carreira pianística (1833), passou a dedicar-se à composição e à literatura sobre música. Fundou com musicistas e amigos da música o famoso *Davidsbund*, entidade que passou existir mais na sua fantasia de escritor. Por essa época inventa os conhecidos personagens, representativos de seu eu: *Eusebius* (sonhador, lírico) e *Florestan* (lutador). Acrescenta-lhes *Mestre Raro*, figura conciliadora. Era tarefa dos *Davidsbündler* lutar contra os filisteus que cultivavam uma arte decadente, cheia de virtuosismo oco ou de banalidades de salão, e de defender a verdadeira poesia na arte. Investiu também contra as regras do Classicismo. Em 1834 funda uma revista musical, editada até os nossos dias. Durante cerca de dez anos dirige esta revista e comparece nela como principal redator.

De fato, coube a Schumann reerguer, depois de Beethoven, a música para piano. O instrumento tinha se transformado em veículo caseiro de músicas cuja finalidade era provocar cócegas na sensibilidade dos pequenos e grandes burgueses. Até o op. 23, Schumann escrevia exclusivamente para piano. Posteriormente alargou seu campo de trabalho, sem, contudo, abandonar o seu instrumento favorito.

A análise da obra pianística de Schumann revela, entre outros, um aspecto romântico importante: o desvelamento poético do mundo das crianças. A nostalgia das origens — a criança está mais próxima das origens —, a saudade da própria infância, a procura do ingênuo, espontâneo, puro e, não por último, a fascinação que exercem as fantasias mágicas infantis, tudo isto está na raiz das *Cenas Infantis* e outras coletâneas semelhantes de Schumann. Liszt captou com fina sensibilidade a essência desta poesia infantil.

> Nas *Cenas Infantis*, no *Álbum para a Juventude*, nas *Peças para Piano destinadas a Grandes e Pequenas Crianças*, revela-se aquela graça, aquela ingenuidade que sempre acerta, aquele traço espiritual que faz as crianças nos tocarem de modo tão singular e que, enquanto a sua boa fé nos faz sorrir, nos embaraça quando fazem perguntas com agudeza de espírito — um traço que se

27. HOFFMANN, F. G. & ROSEH, Herbert. *Grundlagen, Stile, Gestalten der Deutschen Literatur*. Frankfurt, Hirschgraben-Verlag, 1966, p. 166.
28. *Idem*, p. 166.
29. *Idem*, p. 167.

encontra também nos povos de cultura primitiva e que origina aquele tom de simplicidade, cheia de fantasia, que desperta o prazer do maravilhoso... [30].

Um pouco mais adiante comenta, numa postura tipicamente romântica:

> Assim, as almas que recém estão se desenvolvendo, já devem aprender a palavra grave da finitude terrena, cuja fraqueza mais dolorosa é a impossibilidade de bebermos incessantemente nas fontes da felicidade e nos prazeres da fantasia [31].

A maior parte da obra pianística (piano a duas mãos) de Schumann é formada por peças curtas, enfeixadas em coletâneas. Alguns títulos, extraídos das *Peças Fantásticas*, op. 12, falam mais a respeito do romântico que era Schumann do que uma digressão mais longa: *De Tarde — Por quê? — Na Noite — Fábula — Enredo de um Sonho*. O compositor romântico realiza-se melhor em peças curtas, peças características, girando em torno de idéias poéticas, às vezes beirando o descritivo. De um modo geral, porém, a obra de Schumann não pode ser qualificada como descritiva. Os títulos não devem enganar. A verdade é que Schumann apunha, muitas vezes, os títulos depois de terminadas as peças.

Ninguém melhor do que Jean Paul, um dos escritores prediletos de Schumann, para dizer o que se passava na alma do músico romântico:

> No homem vive um grande desejo que nunca encontra satisfação. Não tem nome. Ele procura seu objeto mas tudo o que possa nomear, e todas as alegrias, não o satisfazem. Ele torna a voltar quando, numa noite de verão, estiverdes olhando para o norte ou para montanhas longínquas, ou quando o luar se esparramar pela terra, ou quando cintilarem as estrelas no céu, ou quando estiverdes felizes... Mas este desejo, ao qual nada pode dar um nome, é nomeado para o espírito humano pelas nossas cordas e sons — o espírito nostálgico chora então mais fortemente e, não podendo mais se conter, exclama em lamentosa fascinação: sim, tudo o que nomeais, isto me falta [32].

30. LISZT, Franz. In: *Geschenk der Musik*, p. 187.
31. *Idem*, p. 188.
32. PAUL, Jean. In: *Geschenk der Musik*, p. 21.

Schumann criou um novo estilo pianístico. A peça curta romântica, verdadeiro poema musical, esboçada apenas por Schubert e Weber, encontrou no autor do *Carnaval* seu verdadeiro criador.

Ao mesmo nível da produção pianística de Schumann encontram-se seus numerosos *lieder*. Alguns ciclos são muito conhecidos: *Amores de Poeta* (versos de Heine); *Vida e Amor de uma Mulher* (poesia de Chamisso); *Liederkreis* (versos de Heine) e outros. Ao contrário de Schubert, que partia da melodia, que literalmente canta, Schumann partia do piano. Piano e melodia formam em seus *lieder* uma unidade indissolúvel. O instrumento tem um papel expressivo mais importante do que em Schubert (em termos globais). Freqüentemente o piano tece, sozinho, o comentário final ou situa, no início, o clima poético. Por outro lado, Schumann revela-se mais distante do popular, é mais requintado, mais complexo, mais erudito. Sua produção de *lieder* constitui um dos pontos altos da música alemã. Sua obra sinfônica deve ser compreendida a partir do piano. Dissolução irremediável da estrutura clássica. No lugar desta: o elemento poético, a sucessão de estados de alma. Embora seja valiosa sua produção sinfônica, nem tudo se situa na mesma altura. Merece destaque o *Concerto em lá menor* para piano e orquestra, talvez o mais belo de todo o período romântico. Na abertura *Manfredo* (Byron) dá a impressão de um indivíduo em luta pelos últimos lampejos de vida, de amor, antes de mergulhar definitivamente no "sono da melancolia". Também a sua música de câmara apresenta pontos altos na música alemã do século XIX.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, figura importante do apogeu do Romantismo, distingue-se acentuadamente de Schumann por sua posição estética mais ambígua. *Biedermeier* — com seus aspectos conservadores — e Romantismo são os componentes de sua música. O ambiente no qual se educou teve, certamente, uma forte responsabilidade na gênese de sua aversão aos ex-

tremos emocionais. Amava a clareza, o definido, o transparente. De fato, como filho de um banqueiro abastado de Hamburgo, que fizera tudo para que o talento precoce de Felix tivesse todas as possibilidades de uma formação ampla (não só musical), que mantinha sua casa aberta para um constante convívio com celebridades do mundo cultural, Mendelssohn dificilmente podia desenvolver a coragem necessária para sentir mais profundamente as contradições do real, as antinomias que marcam o ser-no-mundo do homem. A sua produção de *lieder* e de peças corais é, por isso mesmo, destituída da interioridade de um Schubert ou de um Schumann. Sua grande musicalidade e sua capacidade inventiva são inegáveis. Não é aí que reside o problema. A sua lírica da natureza traduz, antes, as sensações agradáveis de um dia ensolarado, de paisagens idílicas, enfim, sensações epidérmicas (em sentido literal), do que revelações da natureza. E. T. A. Hoffmann disse, uma ocasião: "Mas não perpassa . . . também o espírito da música a natureza toda? . . . a música permanece como a linguagem da natureza"[33]. Para Mendelssohn a natureza é fonte de estímulos de sensações; para Schubert e Schumann a natureza fala. O sentido deste falar é explicado por Wagner quando diz:

> . . . assim entende o jovem apaixonado o canto dos pássaros na floresta, assim falam os lamentos dos animais, dos ares, os uivos raivosos do vendaval ao homem pensativo que entra agora naquele estado sonhador no qual percebe pelo ouvido... que a sua essência íntima é una com a essência íntima daquilo que percebeu e que somente através dessa percepção poderá conhecer a essência das coisas exteriores[34].

É importante que se insista nessa temática do Romantismo, tão distante para o homem contemporâneo. De fato, a natureza deixou de falar. Tudo dá a impresão de que o homem só encontra a si mesmo em toda parte — só ouve a si mesmo, só vê a si mesmo. A própria Física chegou a fazer constatações desta natureza. Heidegger, porém, adverte: "Contudo, em verdade o homem não encontra mais a si mesmo — isto é, a sua essência — em parte alguma"[35].

Na música instrumental, marcada em suas origens por Haydn, Mozart e Beethoven, Mendelssohn distingue-se pela clareza e equilíbrio formal e por aquele amálgama de postura clássica e romântica que lhe confere uma posição singular na época. Também aqui evita os extremos emocionais, as nebulosidades românticas, os abismos. Na música sinfônica pratica, muitas vezes, uma verdadeira *pintura* musical de impressões colhidas em objetos externos sem, contudo, chegar ao descritivo. Compõe sempre música absoluta. Valham como exemplos as sinfonias *Italiana* e *Escocesa* ou a abertura *A Gruta de Fingal*, inspiradas por suas viagens à Itália e Escócia. Seu *Concerto para Violino e Orquestra* situa-se entre os mais belos da literatura romântica. Na música de câmara sobressai o seu *Octeto para Cordas*, composto aos dezesseis anos e que constitui, junto à abertura para o *Sonho de uma Noite de Verão*, escrita um ano depois, um começo verdadeiramente genial de sua carreira de compositor. Nesta música incidental (completada anos mais tarde) para a comédia de Shakespeare, Mendelssohn conseguiu criar um certo tipo de *scherzo* sumamente pessoal. Segundo Renner, a abertura mencionada chegou a ser "ao lado da música de *Oberon* de Weber, o protótipo de todas as músicas de elfos e fantasmas que se tornaram populares durante o período do apogeu do Romantismo"[36].

Merecem destaque ainda os dois oratórios *Paulus* e *Elias*, os mais importantes depois de Haydn. Mendelssohn partiu, visivelmente, de Händel e Bach. Obteve magistral equilíbrio entre a técnica polifônica barroca e o clima romântico.

Mendelssohn acumulou méritos notáveis como iniciador do movimento de redescoberta de

33. HOFFMANN, E. T. A. "Carta de Aprendizado de Johannes Kreisler", reprod. em *Geschenk der Musik*, pp. 22, 23.
34. *Geschenk der Musik*, p. 26.

35. HEIDEGGER, Martin. *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen, Verlag Günther Neske, 1962, p. 27.
36. RENNER, Hans. *Op. cit.*, p. 435.

J. S. Bach. De fato, em 1829, com apenas vinte anos, dá, em Berlim, na Academia de Canto, a primeira audição da *Paixão segundo São Mateus* depois da morte do hoje célebre *Kantor* de Santo Tomás de Leipzig. O concerto teve repercussão enorme. Mendelssohn, no entanto, não parou aí. Empenhou, pelo resto de sua curta existência, na divulgação de obras de Bach e Händel.

O problema da polaridade entre o clássico (em termos da escola de Viena) e o romântico atravessa todo o Romantismo e ainda o Pós-Romantismo. Na fase do apogeu do Romantismo, Mendelssohn representa, certamente, o pólo mais próximo do Classicismo. De qualquer modo, porém, a música era considerada linguagem dos afetos. Schopenhauer é explícito quando se refere à música: "... por este motivo fala tanto ao coração enquanto nada tem a dizer diretamente à cabeça" [37]. E mais adiante acrescenta: "... o que dizem os sons em sua linguagem universal do coração" [38]. Hegel, em sua *Estética,* está na mesma linha de pensamento: "Música é espírito, alma... ela é a linguagem da alma que espalha em sons o prazer interior e a dor do coração..." [39].

Também esta temática do Romantismo é fundamental. Sua significação torna-se mais explícita quando comparada com a postura moderna, antagônica, que tem em Stravinski um dos porta-vozes mais representativos:

> ... sou da opinião de que a música, por sua essência, é incapaz de "expressar" o que quer que seja: um sentimento, uma atitude, um estado psicológico, um fenômeno natural ou qualquer outra coisa [40].

E mais adiante explica:

> O fenômeno da música nos foi dado com a única finalidade de estabelecermos uma ordem, principalmente uma ordem entre o homem e o tempo [41].

37. Schopenhauer, Arthur. *Metafísica de lo bello y estética.* Buenos Aires, Centro Editor de America Latina S.A., 1968, p. 35.
38. *Idem,* p. 38
39. *Geschenk der Musik,* p. 27.
40. *Idem,* p. 28.
41. *Idem,* p. 29.

O movimento romântico estendeu-se da Alemanha para a França principalmente através da obra *De l'Allemagne* de Madame de Staël, publicada em 1810. O programa do movimento seria lançado por Victor Hugo no "Prefácio" de *Cromwell* (1829) e sua concretização desencadearia, em 1830, o enorme sucesso do drama *Hernani* nos palcos de Paris.

O Romantismo assumiu feições particulares na França. E França significa Paris, centro cosmopolita onde vivia a sociedade mais culta da Europa. A criação artística tem aí um caráter nitidamente urbano, ao contrário da Alemanha. O Romantismo francês apoderou-se sobretudo do individualismo, dos aspectos satânicos, da negra melancolia e do fantástico.

O polonês Chopin, a partir de 1831 em Paris, já famoso, procurado, apesar de sua retração, por grandes nomes como Liszt, Heine, Meyerbeer, Delacroix, George Sand, e outros, deve ser compreendido em termos de música francesa.

Em sua obra quase totalmente pianística, Chopin revela-se um compositor essencialmente individualista e aristocrata. A poesia da natureza, da vida infantil, de situações da vida cotidiana, não encontram expressão nessa obra. A poesia, não obstante, está presente: poesia de estados interiores do compositor. De fato: "Chopin dava só a si mesmo através de sua arte ... Schumann ligava a sua a interesses distantes. O indivíduo voltado sobre si mesmo e agindo para si era-lhe contrário" [42].

Chopin não pode ser considerado um folclorista, apesar dos ritmos e constantes melódicas polonesas que se encontram abundantemente em sua música, sobretudo em suas *polonaises* e mazurcas e, mais diluídos, em outras peças.

Nascidos no mesmo ano, Schumann e Chopin são os verdadeiros criadores das peças curtas para piano cuja essência é a poesia. Certo, não foram eles que inventaram a peça curta característica. No caso de Chopin é conhecida a influência

42. Renner, Hans. *Op. cit.,* p. 45.

Chopin, por Delacroix.

que sofreu de John Field na composição de seus *Noturnos*, para citar apenas um exemplo. Não obstante, Schumann e Chopin foram os primeiros grandes mestres que deixaram obras definitivas nesse terreno. O termo peça curta deve ser tomado em sentido relativo; o padrão de referência são as grandes estruturas pianísticas chamadas sonatas, do período clássico.

A produção de peças curtas, características, cresceu de uma maneira astronômica durante o século passado. Das mãos de compositores menos talentosos surgiu aquela avalancha de música, muitas vezes pseudopoética, com títulos correspondentes, que cobriu o mundo inteiro.

Também em Chopin as obras de maior envergadura (3 sonatas, 2 concertos para piano e orquestra) transformam-se em verdadeiras fantasias. No caso dos concertos, o individualismo do compositor relegou a orquestra a um plano secundário: o solista tem o predomínio absoluto.

Dentro do estilo eminentemente pessoal de Chopin, o virtuosismo ocupa um lugar importante. Mas nunca chega ao vazio de tantos autores contemporâneos, hoje esquecidos, pois Chopin sabia infundir alma às passagens mais acrobáticas.

Um trecho de seu auto-retrato projetará alguma luz sobre o íntimo do grande compositor:

Por fora sou alegre, sobretudo se me encontro entre os nossos (poloneses) — por dentro, porém, há algo que me assassina, idéias sombrias, inquietações ou insônia, nostalgia, indiferença em relação a tudo; alegria de viver e logo depois vontade de morrer ... [43].

Também Liszt pertence, por sua formação, à música francesa. Chegou a Paris em 1823, com apenas 12 anos. Seus estudos na metrópole, seus contatos decisivos com Paganini, Berlioz e Chopin, marcariam a sua carreira artística. Como bom romântico empenhou-se no sentido de alargar os seus horizontes em áreas fora da música. Seus ensaios estéticos atestam uma cultura geral ampla e uma participação intensa e extensa nos problemas de seu tempo.

Durante o período do apogeu do Romantismo, Liszt compôs, praticamente, só para piano. A sua obra orquestral será examinada no capítulo relativo ao Pós-Romantismo. Na obra pianística há a considerar as transcrições — verdadeiras aberrações artísticas — nas quais, contudo, desenvolve o seu estilo de composição que pode ser descrito como estilo orquestral aplicado ao piano. E tal estilo visa, evidentemente, a grandes platéias. O gigantismo dos gestos, as sonoridades oceânicas, o virtuosismo embriagador, auto-afirmativo, a teatralidade oca são sintomas de facetas muito características da época. Fariam escola pelo mundo a fora.

Liszt, o primeiro pianista de seu tempo, não limitou, porém, a sua atividade de compositor a fazer transcrições e paráfrases. Em suas peças originais envereda pelo caminho da música descritiva. Seus famosos *Doze Estudos de Execução Transcendental* (3.ª versão publicada em 1852) são músicas programáticas e revelam intenções descritivas. Alguns títulos são elucidativos: *Caça Selvagem, Tempestade de Neve, Harmonias do Anoitecer*, etc. Na *suite* intitulada *Anos de Peregrinação* antepõe a um dos números o Soneto 104 de Petrarca. Também o título de outra coletânea é sintomática: *Álbum de um Viajante*.

A figura de Liszt teria um traçado incompleto caso se omitisse uma qualidade rara num virtuose ou compositor: a de grande incentivador de talentos.

A vida musical na França, durante as três primeiras décadas do século XIX, manifestou-se, sobretudo, no campo da ópera. A Revolução Francesa e o conseqüente período napoleônico criaram nesse país manifestações musicais ruidosas, como bombos e címbalos, fanfarras e canhonadas. Nesse ambiente sonoro haveria de inaugurar-se o movimento romântico — em termos franceses — por volta de 1830. Quase na

43. *Idem*, p. 456.

mesma época em que Victor Hugo lança o seu programa, Auber inaugura a *grand opéra* com *A Muda de Portici*, obra patética, apaixonada, estreada em Paris, em 1828. Inicia-se aí uma faceta do Romantismo francês descrita por Schopenhauer com palavras incisivas. Diz que a música "oferece muito ruído, muitos instrumentos, muita arte, mas muito poucos pensamentos fundamentais claros que impressionem e comovam" [44]. A seguir acrescenta:

A *Grand Opéra* não é verdadeiramente uma produção do sentido artístico puro senão, pelo contrário, da idéia algo bárbara de elevação do prazer estético mediante acumulação dos meios, simultaneidade de sensações de distintas classes e reforço do efeito pelo aumento das massas e forças ativas ... [45].

Auber atingiu, no terreno da *opéra comique*, seu ponto mais alto com *Fra Diavolo* (1830), suscetível de encenação ainda hoje. O clímax da *grand opéra*, no entanto, foi atingido com a obra de Meyerbeer, alemão de nascimento. A partir de 1826 passou a viver em Paris. *A Muda de Portici* e o *Guilherme Tell* (Rossini), a segunda influenciada pela primeira, tornaram-se os modelos para Meyerbeer. Seu *Roberto o Diabo* fez sucesso internacional. Cenas comoventes aliam-se aí a cenas terríficas; orgias, tentativas de sedução da parte de freiras, misturam-se com cantos sacros. Os *Huguenotes* constituem o ponto alto de sua carreira. De toda a sua glória ruidosa, porém, não sobrou praticamente nada que pudesse manter o nome de Meyerbeer vivo.

A maior figura do Romantismo francês é, sem dúvida, Hector Berlioz. Sua vida agitada, sua luta heróica e sem fim pela sobrevivência, suas paixões desvairadas, a divisão dos espíritos provocada por sua obra, as contradições formais, o desvanecimento das fronteiras entre os diversos gêneros musicais, seu individualismo extremado, tudo isto contribuiu para fazer de Berlioz uma figura romântica por excelência. Em 1830 estréia em Paris sua primeira obra importante: *Sinfonia Fantástica*, com o subtítulo *Episódio da Vida de um Artista*. Ele mesmo destaca: "... o acento apaixonado da obra, suas melodias candentes, seus gritos de amor, seus acessos de furor..." [46]. Mais adiante complementa a *Sinfonia Fantástica* com um monodrama.

O programa compunha-se de minha *Sinfonia Fantástica* seguida de *Lélio* ou *O Retorno à Vida*, monodrama que é complemento dessa obra e forma a segunda parte do *Episódio da Vida de um Artista*. O conteúdo do drama musical não é outro — isto é sabido — que a história de meu amor por Miss Smithson, das minhas angústias, dos meus sonhos dolorosos ... [47].

O romântico revela-se em exclamações como esta:

... há necessidade de amor, de entusiasmo, de amplexos inflamados, há necessidade da grande vida!... mas eu não passo de um corpo pesado, pregado à terra ... [48].

A *Sinfonia Fantástica* resultou das influências do *Fausto* de Goethe, da obra de Beethoven, de Weber (*Freischütz*), portanto de alemães. Com ela, Berlioz tornou-se o criador da música programática. A idéia como tal não era nova. Já na Renascença francesa encontram-se antecedentes. O que é novo na obra de Berlioz é o programa que antecede a sinfonia e que, segundo as intenções do autor, deve ser fixado pelo ouvinte a fim de que possa entender bem a música e acompanhar a sua urdidura poética. Formalmente criou um híbrido entre o que, futuramente, seria chamado *Poema Sinfônico* (Liszt) e a sinfonia de estrutura clássica. As intenções descritivas obrigaram Berlioz a ampliar notavelmente os recursos orquestrais. De fato, o grande compositor tornou-se verdadeiramente o criador da orquestra moderna. Sem ele não teriam sido o que foram Wagner, Liszt, Strauss e muitos outros.

44. SCHOPENHAUER, Arthur. *Op. cit.*, p. 37.
45. *Idem*, p. 37.

46. BERLIOZ, Hector. *Memoires* I. Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 287.
47. *Idem*, p. 285.
48. *Idem*, p. 252.

Depois da *Fantástica* merece destaque a sinfonia *Haroldo na Itália*, estreada em 1834, em Paris. O ponto de partida fora a encomenda de um concerto para viola e orquestra por Paganini que, na época, assombrava o mundo. O mágico do violino, porém, achou o esboço pouco virtuosístico. Por esta razão, Berlioz transformou a obra, pelo espírito, resultando um condicionamento programático da viola.

... eu quis fazer da viola, colocando-a no meio das lembranças poéticas que deixaram as minhas peregrinações nos Abruzzos, uma espécie de sonhadora melancólica no gênero do *Child Harold* de Byron. Daí o título da sinfonia ... [49].

As intenções programáticas, de caráter lírico-dramáticas, conduziram o compositor, fatalmente, ao caminho da música descritiva. Com isto abriu uma senda importante para o século XIX. A sua experiência orquestral ficou condensada num famoso tratado de orquestração, revisado e completado por Richard Strauss.

No terreno da ópera, Berlioz mostrou-se demasiadamente sinfônico. Renner caracteriza bem a situação: "Tinha instinto teatral de menos para teatro e demais para a sinfonia" [50].

Uma das melhores obras de Berlioz é *Danação de Fausto*, um misto de ópera, oratório e sinfonia. Pode ter ação cênica ou não. A versão definitiva data de 1848.

Ninguém melhor do que Liszt, o grande sucessor de Berlioz no caminho da música programática, para caraterizar a essência desta.

Na música programática a repetição, a troca, a variação e a modulação dos motivos são condicionados por sua relação com uma idéia poética. Aqui um tema não chama outro por leis formais, aqui os motivos não são conseqüência de uma aproximação ou oposição estereotipadas de timbres e os coloridos como tais não condicionam o agrupamento das idéias. Todas as considerações musicais são — embora não desprezadas — subordinadas à ação da matéria dada [51].

49. *Idem*, p. 298.
50. Renner, Hans. *Op. cit.*, p. 450.
51. *Geschenk der Musik*, p. 205.

O Pós-Romantismo

Liszt é uma das figuras dominantes do período pós-romântico. Embora húngaro de nascimento, as raízes de sua música devem ser procuradas na França. Sua produção, durante o período em foco, é assinalada, principalmente, pelo *Poema Sinfônico* (o termo é criação sua) cujo fundamento foi a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz. O *Realismo-romântico*, isto é, a descrição de fatos objetivos, a *pintura* musical de aspectos da realidade externa, a imitação de fenômenos naturais, e também a tradução musical da realidade interior, são desenvolvidos amplamente por Liszt. Alguns detalhes biográficos, porém, são indispensáveis para que se possa situar adequadamente o acontecido.

Até 1848, foi Paris o centro das atividades do compositor. Neste ano radica-se, na qualidade de mestre de capela da corte, em Weimar. Por insistência da Princesa Carolina Sayn-Wittgenstein, com a qual mantinha relações amorosas, abandona quase totalmente as suas atividades de virtuose do piano, para dedicar-se à composição. Torna-se chefe da chamada *Escola Neo-alemã*. No mesmo ano encontra Wagner em Dresden. Estabelece-se uma amizade muito profícua para ambos. Foi no período de Weimar que Liszt compôs os seus doze *Poemas Sinfônicos* a sinfonia *Fausto* e outras obras. Em 1861 radica-se em Roma e passa a compor predominantemente música sacra. A partir de 1875 vive alternadamente em Budapest, Roma e Weimar.

De sua música para piano, desse período, merece destaque a bela *Sonata em Si Menor* (1853), o último dos três *Sonhos de Amor* e as duas lendas: *São Francisco pregando aos Passarinhos* e *São Francisco sobre as Ondas*. As duas últimas têm intenções descritivas muito nítidas: a algazarra dos passarinhos; as ondas sobre as quais o santo caminha serenamente.

O mais popular entre seus poemas sinfônicos é *Les Préludes* (1854). O programa foi extraído

das *Meditations Poétiques* de Lamartine. Seus cinco movimentos entrelaçados (todos os poemas sinfônicos são formados por um único bloco) possuem os seguintes títulos: 1. Prelúdio: o homem, um ser mortal; 2. Felicidade de amor; 3. Tempestades da vida; 4. Refúgio na natureza; 5. Luta voluntária.

Em outros poemas sinfônicos os títulos, por si sós, já indicam as intenções descritivas: *A Batalha dos Hunos* (inspirado num quadro de Kaulbach); *Ce qu'on entend sur la montagne* (Victor Hugo), etc. Tanto no primeiro como em *Mazeppa* o autor recorre à descrição realística dos acontecimentos, beirando quase, o naturalismo. Na sinfonia *Fausto* os três movimentos limitam-se à descrição de caracteres.

No entanto, é com Richard Wagner que o Realismo-romântico atinge um de seus pontos culminantes. O autor de *Tristão e Isolda*, porém, é mais do que um simples expoente de uma corrente estética. Em sua obra dramático-musical revela-se como a própria encarnação do século XIX. Ao mesmo tempo abriu o caminho para a centúria atual. As contradições, os aspectos regressivos e progressivos, as tensões e abismos do século passado encontraram nessa obra — e também na vida de seu autor — uma objetivação como raras vezes tem acontecido na história da música.

Em Wagner completam-se e contradizem-se o poeta e o músico, o dramaturgo, o épico e o filósofo, o teórico e o prático, o homem de ação e o sonhador romântico — o revolucionário transformou-se em conservador, o cosmopolita em nacionalista pan-germânico, o amigo dos judeus em inimigo, o democrata, antifeudalista e anticapitalista em amigo dos ricos e favorecido dos Wittelsbacher e Hohenzoller, o anarquista e ateu em moralista místico-religioso [52].

Ele próprio chegou a confessar:

Minha vida é um mar de contradições do qual, certamente, só poderei emergir depois da minha morte [53].

Como compositor tem Wagner raízes múltiplas. Weber já o impressionara na infância; Beethoven foi um acontecimento tão marcante que motivou sua decisão de se tornar músico. Em seu caminho para a ópera sofreu influências diversas, algumas mais passageiras, outras mais duradouras. Depois da ópera romântica alemã, tenta a fusão da ópera italiana com a *comique* francesa. Mais adiante, a audição de uma ópera de Spontini encaminha-o para a *grand opéra*. Nessa trajetória encontra Meyerbeer e se entusiasma. Sua primeira ópera significativa, *Rienzi* (1840), foi composta no estilo da *grand opéra*. Em 1841 termina *O Navio Fantasma*. Atinge aí um estilo individual. *Pintura* musical realística e lirismo fundem-se intimamente. Também Berlioz exerceu influência sobre Wagner.

A partir de *Tannhäuser* (1845) tende para a dissolução das formas tradicionais, da ópera por números. O recitativo e a ária começam a perder a sua distinção. Com *Lohengrin* o caminho da reforma está aberto.

De fato, Wagner foi antes de mais nada dramaturgo. Nietzsche considerou-o "o gênio teatral mais surpreendente que tiveram os alemães" [54]. O filósofo chegou a pôr em dúvida a figura de Wagner como músico essencial:

Na realidade ele repetiu durante toda a sua vida uma mesma frase: que sua música não significa somente música. Porém mais. Porém infinitamente mais. "Não somente música" — assim não fala nenhum músico [55].

Já nas duas últimas óperas citadas emprega — ainda em escala modesta, é verdade — a técnica do *leitmotiv*. Denominam-se assim motivos musicais caraterísticos de personagens, de situações dramáticas, de sentimentos e de objetos. Suas transformações não obedecem a leis musicais mas sim aos acontecimentos dramáticos. Às vezes seu conteúdo emocional corresponde aos significados; outras vezes, funcionam mais por associação. Na *Tetralogia*, por exemplo, a análise das partituras revela motivos correspondentes

52. Renner, Hans. *Op. cit.*, p. 464.
53. *Idem*, p. 464.

54. Nietzsche, Friedrich. "O Caso Wagner" In: *Geschenk der Musik*, p. 233.
55. *Idem*, p. 233.

à espada, ao ouro do Reno, ao farfalhar da folhagem, à nostalgia, enfim, muitas dezenas de motivos que são variados, combinados, antecipando a entrada de personagens, traduzindo sentimenmentos ocultos, preparando cenas, etc. Há uma forte dose de racionalismo na elaboração desse sistema.

O emprego da técnica do *leitmotiv* implica, necessariamente, a utilização da orquestra como principal veículo de expressão dramática. O canto ficou reduzido à declamação musical — a famosa melodia infinita — muito menos importante do que a parte orquestral. Há, no entanto, exceções. Günther Baum [56] descreve as partes de canto mais melódicas que aparecem aqui e ali. Ocorrem, em geral, nas alocuções, nas canções (motivadas dramaticamente), nas narrativas e nos monólogos.

Na ópera tradicional, ópera-bel-canto, dividida em números (recitativo, ária, dueto, etc.), o canto tem a primazia quase absoluta. A orquestra desempenha a função de sustentáculo harmônico, de marcação rítmica e de uma eventual criação de atmosfera. Neste sentido as óperas de Wagner não são óperas, mas sim dramas musicais. A música, aí, deixou de ser arte autônoma para ser subordinada à ação dramática. Dentro de uma perspectiva histórica, Wagner fez a ópera voltar ao que era em suas origens, nas intenções da *Camerata Fiorentina,* realizadas, pela primeira vez, de um modo genial, no *Orfeu* de Monteverdi (1607). Depois do *Lohengrin,* a única obra que parece ser uma volta à antiga ópera por números são *Os Mestres Cantores.* Na verdade, porém, as marchas, canções, corais, serenatas, etc. não aparecem aí por uma vontade de cultivar a música por ela mesma, mas sim pelo próprio contexto dramático.

O *leitmotiv* não foi inventado por Wagner. A *idéia fixa* de Berlioz é um antecedente importante. Germes encontram-se em numerosos compositores, antes de Wagner. O autor da *Tetralogia,* porém, desenvolveu a técnica, fazendo dela um sistema altamente elaborado.

Do ponto de vista teatral, Shakespeare foi um dos pilares da formação de Wagner. Por outro lado, a maioria dos dramas musicais são baseados em lendas e mitos germânicos. Os elementos fantásticos, miraculosos e sobrenaturais que neles aparecem são aspectos românticos.

O gênio essencialmente teatral de Wagner tinha que levá-lo, necessariamente, à concepção da obra de arte total. Na gênese desta concepção, porém, não se encontra somente Wagner, mas também a filosofia romântica.

Em carta a Berlioz (1860), Wagner expõe as suas idéias a respeito desse tema:

> ... onde os limites de uma das artes se mostram intransponíveis, começa, com certeza indubitável, a eficiência de uma outra arte. Com isto, aquilo que é exprimível em uma delas, pode ser dito, com clareza convincente, pela união íntima das duas ... Assim tornou-se meu alvo mostrar a possibilidade de uma obra de arte na qual o mais sublime e o mais profundo que o espírito humano pode conceber, seja transmitido de modo o mais compreensível ... a ponto de ser desnecessário a crítica reflexiva ... Esta obra denominei: *A obra de arte do futuro* [57].

Na *Tetralogia* (1. *O Ouro do Reno;* 2. *A Valquíria;* 3. *Siegfried;* 4. *O Crepúsculo dos Deuses*), elaborada de 1850 a 1874, Wagner pretende chegar à essência do mito dos Nibelungen, objetivando-a, ao mesmo tempo, de um modo sensível. Suas reflexões sobre o problema da culpa dos deuses fizeram-no confrontar os mitos helênicos e germânicos, a fim de chegar a uma concepção moderna. Sintomático é o caráter antropomórfico dos deuses. Schopenhauer, descoberto por Wagner em 1854, está presente menos por influência do que por afinidade com seu pessimismo.

No *Tristão e Isolda* (terminado em 1859), Wagner leva o sistema tonal, surgido no século XVII, à beira da dissolução. O cromatismo do

56. Baum, Günther. Die Dramaturgische Bedeutung der Sologesänge in Richard Wagners Bühnenwerken. *Neue Zeitschrift für Musik,* ano 132, cad. 9, 1971, p. 469.

57. Wagner, Richard In: *Geschenk der Musik,* p. 230.

Tristão transformar-se-á, no século XX, em atonalismo e, posteriormente, em *dodecafonismo*. Esteticamente a obra representa também a dissolução mais radical de qualquer forma de estrutura emocional ou musical. É um estar-à-mercê de vagalhões informes de sentimentos e desejos. A postura de Wagner é pessimista como a de Schopenhauer: "... redenção das antinomias do ser pela negação da vontade de viver" [58]. O compositor, referindo-se ao *Tristão*, explicou:

> Com confiança desci ... às profundidades dos processos anímicos interiores e formei... a partir deste centro, o mais íntimo do mundo, sua forma externa. A vida e a morte de todos, a inteira significação da existência do mundo exterior dependem aqui somente dos movimentos interiores da alma [59].

Em *Parsifal*, último dos dramas musicais de Wagner, observa-se a confluência de elementos cristãos, budistas, lendas e mitos medievais. O caráter místico-religioso do Parsifal contrasta fortemente com a *Tetralogia*.

O movimento romântico teve repercussão menos forte na Itália. As figuras mais importantes, no terreno da ópera, foram Donizetti e Bellini. O primeiro, embora extremamente bem dotado, deixou-se levar demasiadamente pelo gosto do público. De um modo geral, segue a linha de Rossini. O melhor de sua produção reside no terreno da ópera *buffa*, destacando-se o *Elixir de Amor, A Filha do Regimento, Dom Pasquale,* nas quais segue a linha da *buffa* do século XVIII, impregnando-a de elementos românticos. Mais romântico é Bellini, o grande melodista que influenciou Wagner, Liszt e Chopin. O autor de *Norma, Os Puritanos, A Sonâmbula,* é, antes de mais nada, um lírico — e italiano até a medula dos ossos.

Caberia a Verdi a posição de antípoda de Wagner. Com ele o Realismo-romântico atingiria o seu ponto culminante na Itália. As diferenças entre o gênio do Norte e o meridional são acentuadas.

> Enquanto um atribuía em seus dramas musicais — como Monteverdi e Gluck — a primazia à poesia, o outro deixava, em suas óperas — como Mozart — "a poesia ser a filha obediente da música". Um caracterizava as figuras e seus afetos principalmente através da orquestra, o outro através do canto. Wagner superou, em sua arte metafísica, o trágico pela idéia de redenção; nele as máximas filosóficas, religiosas e de concepção do mundo são representadas por figuras mitológicas ideais, supra-humanas. Verdi foi realista e trágico no sentido de Shakespeare; não tinha segundas intenções ao representar caracteres incomuns e grandes paixões sobre o *background* das determinações do destino [60].

No longo caminho seguido por Verdi — e que partiu de Rossini, Donizetti e Bellini, isto é, da ópera-bel-canto — pode-se observar a marcha para um pólo estético que seria atingido pelo compositor depois dos setenta anos com o *Othello*. A rigor, inicia o seu caminho próprio um pouco antes da fase média, com *Macbeth* (1847). Aí os recitativos já conduzem organicamente aos números fechados.

Nas óperas da fase média — *Rigoletto* (1851); *Il Trovatore* (1853); *La Traviata* (1853); *A Força do Destino* (1862) e outras — surgem elementos de cuja confluência resultaria, bem mais tarde, o *Othello*.

Verdi tinha predileção por assuntos trágicos e figuras excepcionais. Dotado de poderoso instinto dramático e de uma visão realística dos seres humanos, enveredou pelo caminho do *drama musical,* concebido, no entanto, em sentido totalmente diferente de Wagner. Para Verdi, o acontecimento dramático, os sentimentos, paixões e conflitos dos personagens, expressam-se primordialmente através do canto. É verdade que sua orquestra se enriqueceu ao longo do caminho percorrido, chegando a assumir funções descritivas, mas jamais se tornou veículo principal da expressão dramática como no caso de Wagner. Para realizar as suas intenções, Verdi desenvolveu um estilo declamatório pessoal, cortava impiedosamente elementos formais da velha ópera-bel-canto, quando a ação dramática o exigia. Na

58. RENNER, Hans. *Op. cit.*, p. 485.
59. WAGNER, Richard. In: RENNER, Hans, *idem*, p. 486.

60. RENNER, Hans. *Op. cit.*, p. 489.

fase média, no entanto, não eliminou o tradicional esquema por números.

Sua postura realística foi caracterizada por ele mesmo com toda clareza.

> Copiar o verdadeiro pode ser bastante bom e direito; no entanto, inventar o verdadeiro é melhor, muito melhor. Nestas palavras *inventar o verdadeiro* parece haver uma contradição, mas pergunte a Papà. É possível que Papà tenha encontrado alguma vez um Falstaff, mas dificilmente pode ter encontrado um criminoso tão criminoso como Iago e nunca anjos como Cordélia, Imógena, Desdêmona. — E, não obstante, são tão verdadeiros! Copiar o verdadeiro é bem bonito, mas permanece fotografia, não é pintura [61].

A figura, tratada aqui tão carinhosamente, é Shakespeare.

A partir dessa postura compreende-se o interesse de Verdi por figuras que viviam ao seu redor, por homens contemporâneos. Compreende-se também a sua participação, em termos de arte e de ação, da vida política de seu país, agitado, na época, pelas lutas em prol da unificação.

Verdi dava pouca importância à "lógica" da evolução de uma ação dramática. O decisivo para ele era a autenticidade, profundidade e, se fosse o caso, violência dos sentimentos, paixões e conflitos dos personagens.

A ópera *Aida* (1871) ocupa uma posição intermediária entre as fases média e final. É o primeiro exemplo italiano de um verdadeiro drama musical. Notam-se influências — motivadas, em parte, pelas circunstâncias de sua criação — de Meyerbeer (massas cênicas, certo *pathos* exterior) e de Wagner (tratamento da orquestra, sensivelmente ampliada). Não obstante, no todo é uma criação genuinamente sua. O elemento vocal permanece sempre em primeira linha.

Depois de *Aida,* Verdi, desgostoso com as críticas que lhe foram formuladas, abandona a composição de óperas durante dezesseis anos. Dedica-se à agricultura. Durante este intervalo compõe um quarteto para cordas, algumas peças sacras e, sobretudo, o *Réquiem,* dedicado à memória de Manzoni.

Em 1886 termina, após vários anos de trabalho, o *Othello.* O libreto fora escrito por Boito, ele mesmo um compositor de certa notoriedade. No *Othello* não há mais árias em sentido tradicional. O recitativo experimenta gradações que vão desde a declamação musical até limites próximos da ária. De resto, o canto solista ficou reduzido a poucas cenas; domina o diálogo cantado. A renúncia às formas tradicionais, a dissolução da ária (pela primeira vez na Itália), o estreito condicionamento da música pela ação dramática não permitem, porém, afirmar que Verdi tenha aderido à posição de Wagner. Deve-se falar, antes, em união entre drama e música. Ainda aqui cabe a primazia ao canto.

Depois desta ópera genial, Verdi, quase octogenário, compõe ainda *Falstaff* (1892) com o qual renova a *buffa* italiana. Os princípios são os mesmos do *Othello.* Para Richard Strauss, *Falstaff* é uma das maiores obras-primas de todos os tempos.

Ao Realismo-romântico sucedeu, como na Literatura, o *verismo,* versão musical do naturalismo. Embora suscitasse muito ruído, o movimento não alcançou a importância estética que parecia ter. Dos três veristas italianos: Puccini, Mascagni e Leoncavallo, só o primeiro criou uma obra de relevância artística. Esteticamente o verismo representa uma das formas de reação ao Romantismo que surgiram no final do século passado. A intenção de copiar o verdadeiro, entretanto, já despertara a desconfiança de Verdi . . .

Na França, tendências conservadoras se misturam com inovações romântico-realísticas no terreno da ópera. Da confluência da *comique* e da *grand opéra* nasce o *drame lirique.* A primeira contribuiu com seus números fechados; a segunda com o balé obrigatório e os recitativos (falados na tradicional *comique*). O *drame lirique* mostra tendências bem francesas: equilíbrio entre sentimentos e razão. Os assuntos são burgueses ou

61. KÜHNER, Hans. *Verdi* — rowohlts monografien. Hamburgo, 1961, p. 118.

são tirados da história, de lendas ou contos de fadas. A orquestra é tratada, freqüentemente, como paleta; a harmonia aproveita as conquistas românticas.

Entre os autores que sobreviveram destaca-se Gounod, cujo *Fausto* (1859) atingiu fama universal. Esta obra representa a transição para o *drame lirique*. De Saint-Saëns, a ópera *Sansão e Dalila* pertence ao gênero do grande drama histórico. Massenet conquistou o mundo com *Manon* (1864) e outras óperas.

Entre todos, porém, o gênio maior era Bizet cuja *Carmen* (1875) se tornou a mais popular de todas as óperas francesas do século XIX. Nietzsche, entusiasmado, ouvia-a repetidamente. Em "O Caso Wagner" escreve:

E realmente eu me parecia, cada vez que ouvia a *Carmen*, mais filósofo, melhor filósofo, do que habitualmente... Essa música me parece perfeita. Ela aparece leve, flexível, cortês. Ela é amável e não sua. O Bem é leve; tudo o que é divino caminha sobre pés delicados: primeira tese de minha estética. Essa música admite o ouvinte como inteligente, por isso ela está em antagonismo com Wagner: ele diz uma coisa tantas vezes até que a gente se desespera — até que a gente acredita [62].

Bizet concebera a *Carmen* como *comique;* posteriormente acrescentaram-lhe recitativos (falados no original). Suas estruturas musicais revelam um equilíbrio clássico. Seu realismo influenciou os veristas.

No terreno do poema sinfônico, Richard Strauss continua, na Alemanha, a linha iniciada por Liszt. Tecnicamente nota-se forte influência de Wagner. Wilfrid Mellers caracteriza o primeiro poema sinfônico de Strauss — *Don Juan* (1888) — como "uma ópera de Wagner sem vozes, em um movimento" [63]. O marcado realismo desses poemas sinfônicos dificilmente poderia ser ultrapassado. Na caracterização de personagens como, por exemplo, em *Till Eulenspiegel,* leva a análise até os mínimos detalhes. O autor citado, comparando a arte de Liszt com a de Strauss — sobre o fundo da expansão industrial alemã na segunda metade do século XIX — chega a essa síntese:

Liszt sempre tinha um programa determinado psicologicamente; o realismo de Strauss, em si mesmo insignificante, testemunha que ele foi dominado pelo mundo material, a única coisa que ele conhecia e amava [64].

Na França, a linha de evolução do Realismo-romântico encontra, no terreno do poema sinfônico, um representante que se divide entre as formas clássicas e as inovações de Liszt: Saint-Saëns. O mais popular e melhor realizado de seus poemas sinfônicos é a *Dança Macabra.* César Franck, músico franco-belga, com fortes raízes na música alemã, contribuiu com alguns poemas sinfônicos entre os quais se destaca *Psyché.* Merecem ser citados ainda: *O Aprendiz de Feiticeiro* de Dukas e *A Procissão Noturna* de Rabaud.

O *Classicismo-romântico,* movimento antagônico à Escola Neo-alemã (liderada por Liszt e Wagner), visava, fundamentalmente, a continuar uma tradição que remonta, em última análise, à Escola Flamenga, ou seja, à severa polifonia vocal. Mais ainda: visava a salvar os princípios das grandes estruturas musicais do Barroco (Bach e Händel) e do Classicismo (Haydn, Mozart, Beethoven). Por outro lado, tratava-se de preservar a *música absoluta,* isto é, a música que basta a si mesma, que não necessita de um programa literário a presidir a sua elaboração. Na realidade nenhuma das escolas em litígio abriu um caminho que conduzisse ao futuro. A Escola Neo-alemã chegou praticamente a um fim com Richard Strauss. O Classicismo-romântico, muitas vezes impregnado de atmosfera outonal, dá a impressão de um esforço heróico no sentido de perpetuar o que o tempo amadurecera em outras épocas.

Brahms é, sem dúvida o representante maior do Classicismo-romântico. O famoso organista Karl Straube sintetizou de um modo admirável a

62. NIETZSCHE, Friedrich. *Op. cit.*, p. 231.
63. MELLERS, Wilfrid. *Musik und Gesellschaft.* Frankfurt, Fischer Bücherei, 1957, v. II, p. 167.
64. *Idem*, p. 167.

posição do compositor de *Um Réquiem Alemão* no contexto da cultura européia:

A posição de Brahms na música alemã é de peroração. Ele resume mais uma vez tudo o que espíritos maiores e mais independentes disseram antes dele por meio de sons. Ele é um historiador na música e esta posição de profeta retrospectivo é aquilo que o individualiza e que lhe dá a sua importância. A influência maior ele a recebeu, certamente, dos românticos, músicos e poetas. Na música de câmara e na obra orquestral junta-se à influência romântica a de Beethoven, em grau acentuado [65].

Mais adiante acrescenta:

A arte de Brahms é a mais alta genialidade dentro dos limites de uma postura epigonal. Ele adota e aponta para as coisas, a partir de sua posição histórica, como sendo a beleza transfigurada e perdida [66].

Brahms resistiu heroicamente a um mundo cético, pessimista, que o invadiu através das leituras de Schopenhauer, D. F. Strauss, Nietzsche e outros. Buscou as bases para a sua arte nas forças vitais de outras épocas. Ao mesmo tempo procurou transcender o que havia de subjetivo no Romantismo. O célebre crítico musical vienense, Eduard Hanslick, feroz adversário da Escola Neo-alemã, referindo-se à *IV Sinfonia* do mestre, confirma-o quando diz:

Brahms é único pela energia de invenção autenticamente sinfônica, pelo domínio soberano de todos os segredos do contraponto, da harmonia e da instrumentação, pela lógica do desenvolvimento, aliados à mais bela liberdade de fantasia.

E acrescenta:

Independente de todo modelo direto, a sinfonia, no entanto, não nega sua relação ideal com Beethoven [67].

Também Bruckner, proeminente, sobretudo, como compositor sinfônico, criou a sua obra à sombra de Beethoven (estrutura sinfônica), Bach (polifonia) e Wagner (cromatismo harmônico e instrumentação). Em sua música objetiva-se "um sentimento elementar da natureza, fundamentado no religioso. Com ela entrou no mundo uma sonoridade pura e hinológica que ainda será perceptível durante muito tempo" [68].

Mahler, cuja obra teve uma renascença mundial de uns quinze anos para cá, é o último dos sinfonistas. Sua obra torturada reflete o fim de uma época. Suas raízes estão no século XIX; sua vida, porém, entrou no século XX. Mas não lhe foi dado fixar a sua morada na nova centúria. "... todas essas tentativas de chegar a novas estruturas permaneceram na sombra da *Nona Sinfonia* de Beethoven, das últimas sonatas para piano e quartetos de cordas" [69].

Na França sobressai, como cabeça da tendência romântico-classicista, César Franck. Já os títulos de algumas obras famosas são sintomáticos: *Prelúdio, Coral e Fuga* (para piano), *Sonata para Violino, Sinfonia em ré menor*. Como em Brahms, a alma romântica de Franck estrutura-se em formas cujas origens remontam ao Classicismo ou ao Barroco.

As Escolas Nacionais

O movimento romântico propiciou o aparecimento de escolas nacionais. Escola nacional significa: expressão musical do modo de sentir de determinado povo. A auto-afirmação nacional possui aspectos extramusicais (assuntos nacionais para óperas, cantatas, etc.: textos em língua nacional) e outros musicais. Estes últimos costumam ter, em parte, suas raízes no folclore nacional. Em etapas posteriores de elaboração costuma-se diluir a influência direta do folclore.

Na Rússia coube a Glinka ser o fundador da escola nacional. Com *A Vida pelo Czar* (1836), tornou-se o criador da ópera russa. A Itália forneceu-lhe os esquemas formais e os recursos expressivos; a música popular russa (e também polo-

65. *Geschenk der Musik*, p. 223.
66. *Idem*, p. 225.
67. *Idem*, p. 221.
68. RENNER, Hans. *Op. cit.*, p. 514.
69. BERNSTEIN, Leonard. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, nov., 1967, p. 451.

nesa) deu-lhe a substância musical. Apesar do sucesso da estréia, os entendidos levaram algum tempo para aceitar uma música inspirada no "populacho"; custaram a perceber a significação de uma música nacional. Quando, finalmente, compreenderam "que pode haver uma *verdade nacional* na música e escutaram a advertência de Turgueniev de que era necessário inclinar-se ante esta verdade" [70], começou a história de uma música que haveria de se impor ao mundo ocidental.

O famoso Grupo dos Cinco (Cui, Borodin, Balakirev, Mussorgski, Rimski-Korsakov) defendeu, conscientemente, uma posição de independência em relação ao Ocidente. O compositor mais importante desse grupo é, indiscutivelmente, Mussorgski, criador de um estilo realístico-expressionista que influenciou fortemente o ocidente (Debussy, Bartók, e outros). Com a ópera *Boris Godunov* (1874) ofereceu a contribuição russa mais importante do século XIX para o gênero dramático. A obra é uma verdadeira epopéia do povo russo. Seus *Quadros de Uma Exposição* (para piano) foram orquestrados por Ravel. No terreno sinfônico destaca-se *Uma Noite no Monte Calvo.*

Mussorgski desenvolveu um estilo declamatório próprio. Profundamente russa, a ópera citada desenvolve-se numa "alternância excitante de efeitos realístico-naturalistas, demoníaco-fantásticos e irracionais" [71].

Tchaikovski pertence a um grupo de compositores mais cosmopolitas. Elementos alemães e franceses — resultantes das influências de Schumann, Mendelssohn, Liszt, Berlioz, Bizet e outros — estão largamente presentes em sua obra mas não conseguem disfarçar a essência russa de seu sentir. Fundamentalmente romântico, Tchaikovski conquistou as platéias mundiais e permanece no repertório internacional a despeito de uma certa dose de morbidez e, às vezes, banalidade de invenção.

70. LANG, Paul. *Op. cit.*, p. 758.
71. RENNER, Hans. *Op. cit.*, p. 551.

Apesar de sua longa tradição musical, a Tcheco-Eslováquia criou a sua música nacional somente no século XIX. Smetana, Dvorák e, mais tarde, Janácek adquiriram fama universal.

Smetana, discípulo de Liszt, aderiu francamente à música programática. Com maestria conseguiu fundir elementos de raízes populares com processos formais ocidentais. Entre as suas óperas destaca-se *A Noiva Vendida* (1865), mundialmente famosa. Aludindo à opressão desnacionalizadora exercida pelo Império Austro-Húngaro sobre a Boêmia, Chantavoine [72] exalta a influência exercida por Smetana:

> ... fez mais do que discursos, manobras políticas, complôs e sublevações para afirmar os tchecos na consciência deles mesmos, no sentimento de sua sobrevivência nacional e na confiança em um futuro independente.

O ciclo de seis poemas sinfônicos, intitulado *Minha Pátria,* do qual o segundo, *Moldávia,* é o mais conhecido, representa a expressão musical romântico-realística de aspectos da pátria de seu autor.

Também Dvorák seguiu as pegadas de Liszt, inclinando-se, posteriormente, para o lado da música absoluta. Deixou-se influenciar, então, por Schubert, Beethoven e Brahms. Várias obras deste compositor integram o repertório sinfônico internacional.

Janácek teve uma fase romântica. Pendia mais para o lado da música eslava. Sua obra, porém, pertence antes à história do modernismo.

Também na Polônia, o Romantismo desencadeou um movimento de auto-afirmação nacional, embora prejudicado pela confusa história política do país. Um dos primeiros compositores nesse sentido foi Elsner, professor de Chopin, a estrela mais brilhante.

Na Hungria destaca-se Dohnányi que conseguiu integrar elementos folclóricos (sobretudo ciganos) com elementos formais da música tradi-

72. CHANTAVOINE, Jean. *Le Poème Symphonique*. Paris, Larousse, 1950, p. 58.

Leonora, litografia de Tony Johannot.

cional. O verdadeiro folclore húngaro, contudo, foi revelado por dois compositores modernos: Bartók e Kodály.

A Finlândia atingiu com Sibelius a sua expressão musical máxima. O compositor sofreu a influência de Liszt, Wagner, Tchaikovski e aproveitou, fartamente, o material folclórico de sua terra.

Na Noruega foi Grieg quem encarnou as tendências românticas. Ele mesmo expressou a sua posição:

No estilo e na forma permaneci discípulo da escola de Schumann. Mas ao mesmo tempo explorei o rico tesouro da música do povo de minha terra e procurei criar, a partir desta então desconhecida emanação da alma popular nórdica, uma arte nacional [73].

A Espanha, depois de um passado brilhante, renova a sua música no século XIX, aderindo ao movimento de auto-afirmação nacional. Albeniz é considerado o seu verdadeiro fundador (por exemplo, *Ibéria*). Também Granados tornou-se conhecido fora das fronteiras espanholas. O mais importante de todos, porém, é Manuel de Falla, esteticamente influenciado pelo Impressionismo e, posteriormente, pelo neoclassicismo de Stravinski.

A Inglaterra, cuja história da música é de altos e baixos, adere ao movimento de auto-afirmação nacional no século XIX. Vultos como Elgar, Delius e Williams transcendem os limites de ilha.

No Brasil o movimento romântico segue uma trajetória complexa. Praticamente só em meados do século passado surgem manifestações românticas de certa importância do ponto de vista de auto-afirmação nacional. É singular que a objetivação do sentimento nativo se realize sobretudo em aspectos extramusicais, tais como textos em português, assuntos históricos brasileiros, tendências político-sociais (indianismo, movimento antiescravista). Musicalmente as partituras são européias, principalmente italianas. Tem-se a impressão de que o peso da herança cultural européia foi grande demais em relação aos incipientes frêmitos de sentimento nacional. Observa-se uma vontade de auto-afirmação nacional às vezes intensa. Só a vontade, porém, não basta, ainda mais em se tratando da música, a expressão mais profunda e abstrata dos sentimentos. Estes escapam, em grande parte, ao controle da razão e às determinações da vontade. O aproveitamento de um texto em língua nacional pode ser feito por um ato de vontade; a razão pode orientar a escolha de um assunto; os sentimentos, no entanto, não se deixam comandar. Além do mais, precisam crescer e diferenciar-se. E este processo é muito lento e penoso.

De fato, só no século XX afirmar-se-ia, com vigor, na música erudita, o sentimento nativo. O chamado Modernismo é, na música, um verdadeiro neo-romantismo (escapando, como tal, aos propósitos deste estudo).

Uma das manifestações mais importantes da tendência para a auto-afirmação nacional, no século passado, foi o *Movimento da Ópera Nacional*. Depois de algumas iniciativas frustradas, funcionando como prelúdio para o referido movimento, surge no Rio de Janeiro a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional sob a liderança de Dom José Amat, nobre espanhol refugiado no Brasil. No estatuto da entidade chama a atenção o seguinte artigo: "Uma vez cada ano, pelo menos, a Academia dará uma partitura nova de composição nacional". Além disto, propunham-se os promotores do movimento a encenação de óperas européias com os textos traduzidos para o português.

A iniciativa de Dom José Amat foi possível porque a idéia da ópera nacional estava no ar. Ele sentiu o problema e pôs-se à frente.

Em 1860, o movimento estréia a primeira ópera cujo libreto e música tinham autores brasileiros e cujo assunto tinha um caráter regional. Tratava-se de *A Noite de S. João* com texto de José de Alencar e música de Elias Alvares Lobo. A estréia foi um sucesso — sinal de que o movi-

73. Renner, Hans. *Op. cit.*, p. 564.

mento da ópera nacional encontrara um terreno propício.

No ano de 1861 o público carioca assistiu à estréia de outra ópera nacional: *A Noite do Castelo,* com libreto de A. J. F. dos Reis e música de Carlos Gomes, cujo talento se revelava nessa noite. O compositor fora contratado, pouco antes, como ensaiador da Imperial Academia. Em 1863 o mesmo compositor apresentou nova ópera, também com texto em português (de autoria de Salvador de Mendonça). Título: *Joana de Flandres.* Tanto nesta como na anterior o assunto é medieval.

O ano de 1864 marcaria o fim do movimento da ópera nacional. Dificuldades insuperáveis impediram a sua continuação. Estreou-se ainda *O Vagabundo* de Henrique Alves de Mesquita.

Após as duas estréias no Rio de Janeiro, Carlos Gomes passaria a viver a maior parte de sua vida na Itália, produzindo óperas sobre textos em italiano, com música italiana. As glórias que colheu reverteram ao Brasil por ser ele filho desta terra. Sua contribuição para a formação de uma consciência musical brasileira, no entanto, foi mínima.

A tomada de consciência do sentimento nativo por parte dos compositores de música erudita foi lenta. Pode-se observar uma linha de evolução que começa com o aproveitamento direto do material folclórico — o povo já realizara antes esse processo, inconscientemente — passando pela fase da composição "à moda de" para, finalmente, atingir o estádio da expressão musical livre, espontânea, da essência do modo de sentir do povo.

Essa linha começa com *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê da Cunha, lançada em 1869 em São Paulo. Situam-se ao longo desta linha, que durante muito tempo exibe um marcado hibridismo, quando não paralelismo, europeu-brasileiro, compositores como Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga. Outros, como Leopoldo Miguez e Henrique Oswald, matêm-se alheios às tendências de auto-afirmação nacional. São omitidos aqui, propositalmente, os autores que pertencem ao movimento que foi qualificado como neo-romântico.

Dos compositores citados, o culto mais importante é, sem dúvida, Alberto Nepomuceno, cearense que é considerado, com toda justiça, como o fundador da música brasileira. Sua orientação estética nacionalista foi o fruto de amadurecimento pessoal e da ação do compositor norueguês, Grieg, com o qual teve contatos pessoais. Logo depois do primeiro contato, Nepomuceno passa a escrever as suas primeiras canções com versos em português. Andrade Muricy, em artigo publicado no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro de 5/7/64, diz textualmente:

> Com Alberto Nepomuceno pela primeira vez a canção saiu do terreno do diletantismo, do falso universalismo e se ateve a fundações legítimas do sentimento brasileiro, nutrindo-se dos sucos ricos do nosso substrato racial, já aqui e ali, provisória, mas significativamente estratificado.

A canção de Nepomuceno dessa fase tem raízes na modinha e no lundu. Suas peças para piano — peças curtas com títulos tipicamente românticos como *Devaneio, Improviso, Diálogo, Berceuse,* etc., formam quase meia centena. Importantes são ainda sua música de câmara, sua música sinfônica (*Série Brasileira,* etc.) e parte de sua música dramática.

Com sua obra, Alberto Nepomuceno abriu o caminho para o Neo-Romantismo que teve na Semana de Arte Moderna, de 1922, não as suas origens, nem a sua definição, mas somente o seu momento de explosão.

O sentimento nativo, isto é, o modo de ser brasileiro, não foi esgotado com o Neo-Romantismo. A terra brasileira é demasiadamente vasta, suas potencialidades humanas demasiadamente inconscientes, demasiadamente *futuro,* para que um punhado de compositores pudesse ter exaurido todas as forças telúricas. O movimento modernista foi apenas uma etapa na descoberta do Brasil por si mesmo em termos musicais.

11. IMAGENS DO ROMANTISMO NO BRASIL

Alfredo Bosi

I. Um Castelo no Trópico?

Bom tempo foi o d'outrora
Quando o Reyno era christão

(Gonçalves Dias)

O quadro de um Brasil-Colônia criado à imagem e semelhança da comunidade feudal européia aparece quase em estado puro no *Guarani* de Alencar. Mas a intuição do romancista foi além dos preconceitos do intérprete da nossa História; e o "quase" fez brechas tão largas no corpo do romance que o castelo de Dom Antônio de Mariz se acabou em ruínas antes que a narração chegasse ao termo. Comecemos, porém, pela sua edificação.

As páginas com que se abre *O Guarani* descrevem a paisagem que cerca o solar dos Mariz. Trata-se de um cenário soberbo cujos aspectos se compõem em uma hierarquia de senhor e ser-

vo. Para o Paraíba do Sul, que rola *majestosamente* no seu vasto leito, aflui o Paquequer, *vassalo e tributário* que, *altivo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano (. . .) escravo submisso, sofre o látego do Senhor*.

O processo europeu de dominação vai assimilar os dados da natureza: desenhará na selva formas góticas e clássicas fazendo o rio correr no meio de *arcarias* de verdura e de *capitéis* formados por leques de palmeiras.

Como situar o homem em um cenário assim *grande* e *pomposo?* Alencar oscilaria entre um Romantismo selvagem, pré-social, que define o homem como *um simples comparsa dos dramas majestosos dos elementos,* e a sua perspectiva histórica, mais coerente e assídua, pela qual a natureza brasileira é posta a serviço do nobre conquistador. O solar do fidalgo está fincado solidamente na paisagem que de todos os lados o protege: e se a muralha não é feita por mão humana, é porque se utilizou a rocha cortada a pique. A eminência da pedra e o abismo em redor oferecem à casa de Dom Antônio segurança digna de um castelo medieval:

> Assim, a casa era um verdadeiro solar de fidalgo português, menos as ameias e a barbacã, as quais haviam sido substituídas por essa muralha de rochedos inacessíveis, que ofereciam uma defesa natural e uma resistência inexpugnável (. . .) entre os troncos dessas árvores, uma alta cerca de espinheiros tornava aquele pequeno vale impenetrável.

A tônica no indevassado, no fechamento, na inteira defesa, amarra os elementos naturais à esfera da pequena comunidade que reproduz na selva o modelo da vida medieva. Na transposição, o núcleo do complexo patriarcal europeu reponta com uma tipicidade ainda mais angulosa e pura. A imponência e a solenidade do castelo acachapa-se e descarna-se sob a forma da casa-grande *edificada com a arquitetura simples e grosseira que ainda apresentam as nossas primitivas habitações; tinha cinco janelas de frente, baixas, largas, quase quadradas.*

O simples, o grosseiro, o quadrado da frontaria não dão, porém, acesso a um estilo novo, rústico, de moradia. Abra-se a pesada porta de jacarandá e penetre-se o interior do solar: *respirava um certo luxo que parecia impossível existir nessa época em um deserto, como era então aquele sítio.* As paredes são apenas caiadas, mas a decoração é heráldica com brasões d'armas, escudos e elmos de prata desenhados sobre o portal, além de bordados no largo reposteiro de damasco vermelho.

O gosto do severo, e até do triste, já permeia o que viria a ser o *kitsch* colonial-romântico: que aqui dispõe cadeiras de couro de alto espaldar, na sala de jantar, e, na alcova, objetos exóticos, uma guitarra cigana, uma garça real empalhada segurando com o bico o cortinado de tafetá azul e "uma coleção de curiosidades minerais de cores mimosas e formas esquisitas". Com blocos heráldicos e resíduos da selva tropical mudados em curiosidades recheiam-se as descrições do nosso primeiro romance histórico romântico.

Nesse ambiente e no cenário para ele pintado, movem-se pessoas que arrancam do *feudo* ou da *selva* os traços definidores. Na interação dos caracteres, o princípio que tudo rege é o que faz a natureza subordinar-se à comunidade fidalga, de tal sorte que a nobreza original da primeira saia confirmada pelo valor inerente à última. A transgressão do pacto entre comunidade feudal e ambiente primitivo seria, a rigor, a única fonte de tensão capaz de gerar um dissídio no interior da obra.

Dom Antônio de Mariz, um dos fundadores da cidade do Rio de Janeiro, e que jurara fidelidade à Coroa lusa "perante o altar da natureza", aparece como o instaurador do *elo:* a conquista das terras americanas funda um modo de viver em que a violência do domínio aparece resgatada pela coragem das primeiras lutas contra a selva, os índios e os piratas. Em Dom Antônio, como em sua filha dileta, Cecília, a síntese colonial-romântica se perfaz de modo cabal: ambos admiram

intensamente Peri, ambos respeitam os selvagens, ao passo que Dona Lauriana e seu filho, Diogo, que constituem a fidalguia extremada, verão com desdém o "bugre", atitude que acabará por ser fatal ao equilíbrio da história. Essa diferenciação interna é peça forte da ideologia ao mesmo tempo conservadora e nativista de Alencar: o senhorio da terra, direito da nobreza conquistadora, deve reconhecer nos índios aquelas virtudes naturais de altivez e fidalguia que seriam comuns ao português e ao aborígine. Assim, a violação do último pelo primeiro que, de fato, instaurou o contacto entre ambos, parece ceder a um compromisso de honra entre iguais. Por isso, quando o jovem Dom Diogo de Mariz mata inadvertidamente uma índia na selva, o pai o repreende com dureza, porque assassinar uma mulher é "ação indigna do nome que vos dei".

A ofensa não passaria impune: a vingança dos Aimorés será uma das molas do desenlace d'*O Guarani*. A honra constitui, como se sabe, a pedra de toque das relações pessoais pré-burguesas. Ela demanda todos os sacrifícios, não excetuado o da vida, mas incorpora, na sua dinâmica, a fatalidade da vingança, desde que esta não se manche com a menor indignidade. O olho aristocrático discerne, *a priori*, os homens capazes de viver, "naturalmente", uma existência honrada e os outros, *vilões*, de quem se podem esperar ações ignóbeis. O que marca o indianismo de Alencar é a inclusão do selvagem nessa esfera de nobreza, na qual cabem sentimento de devoção absoluta (Peri a Ceci) e também de ódio sem margens (dos Aimorés ultrajados aos brancos do solar).

Tal sistema de expectativas de honra só não reproduz simplesmente o modelo da convivência entre fidalgos europeus, *porque não é uma relação entre iguais:* quem o instalou pretende subjugar o outro ao seu próprio mundo de dominação. Mas como essa premissa fica, em geral, subentendida, o que aparece em primeiro plano é a intersecção de fidalgo e selvagem que se cruzam na posse das virtudes propriamente senhoriais: coragem e altivez, abnegação e lealdade.

Os predicados não se esgotam na formação dos *tipos*. Não sendo inertes, a sua ação vai operando ao longo da história: é difícil contar as vezes em que, do primeiro ao último capítulo, a audácia e o devotamento de Peri salvam os Mariz de morte certa e atroz. Seguem-no de perto no cometimento de atos heróicos Dom Antônio e Dom Álvaro de Sá que do primeiro "tinha recebido todos os princípios daquela antiga lealdade cavalheiresca do século XV, os quais o velho fidalgo conservava como o melhor legado de seus avós".

Peri é, ao mesmo tempo: tão nobre quanto os mais ilustres "barões portugueses que haviam combatido em Aljubarrota ao lado do Mestre de Aviz, o rei cavalheiro", e *servo* espontâneo de Cecília, a quem chama Uiára, isto é, *senhora.* Também Iracema, no romance homônimo, torna-se mulher de Martim Soares Moreno, mas a relação de sexos importa aí menos que a de domínio: a índia não é senhora, mas serva do conquistador, e morrerá por sua causa.

Se o solar dos Mariz fosse, realmente, o que Alencar projetou fazer dele, um castelo no trópico, bastaria a vingança dos Aimorés para provocar no interior do sistema o desequilíbrio que o levará à catástrofe. Mas esse fator, previsível, não é o único a compor a trama. Já no primeiro capítulo, o leitor é informado de que "o fundo da casa, inteiramente separado do resto da habitação por uma cerca, era tomado por dois grandes armazéns ou senzalas, que serviam de morada a aventureiros e acostados". E o que fazem esses "acostados" junto a Dom Antônio? À primeira vista, recebiam dele abrigo e proteção, mas, logo adiante, está dito que recambiavam o favor assegurando ao fidalgo o direito de metade dos lucros auferidos nas explorações e correrias pelo sertão. O pacto com mercenários faz entrar uma realidade nova: o *ganho,* o dinheiro; instituto alheio à rede feudal de valores. A brecha, se bem pensada, teria ensinado a Alencar que a Colônia não repe-

tia a Idade Média, mas abraçava uma sociedade já aberta, em interação freqüente com o mundo:

Quando chegava a época da venda dos produtos, que era sempre anterior à saída da armada de Lisboa, metade da banda dos aventureiros ia à cidade do Rio de Janeiro, apurava o ganho, fazia a troca dos objetos necessários, e na volta prestava suas contas. Uma parte dos lucros pertencia ao fidalgo, como chefe; a outra era distribuída igualmente pelos quarenta aventureiros, que recebiam em dinheiro ou em objetos de consumo.

O modelo da comunidade age, porém, com mais força no espírito romântico do que a estrutura social que ele soube, afinal, apanhar com vigor:

Assim vivia, quase no meio do sertão, desconhecida e ignorada, essa pequena comunhão de homens, governando-se com as suas leis, os seus usos e costumes...

Na verdade, os usos e os costumes do mercenário não podem ser os do castelão: não corre entre uns e outros aquela faixa de valores que enlaça o nobre e o indígena. Pela porta do acordo feito com um homem da "casta" de Loredano, Dom Antônio permitiu que invadisse o seu espaço hierático a cupidez e, com ela, a luxúria e a traição.

Loredano, "o filho de um pescador, saído das lagunas de Veneza", armará ciladas mais graves que os Aimorés: o que move a trama do vilão não é a honra ferida, mas a *auri sacra fames,* o desejo obsceno de possuir Cecília e torná-la "barregã de aventureiro". Boa parte das peripécias, que fazem d'*O Guarani* um romance cheio de ziguezagues no tempo, deve-se a esse elemento perturbador que maquina na sombra a ruína e a abjeção dos Mariz. Vista no conjunto, entretanto, a ação dos mercenários antes leva ao exercício do romanesco (o perigo do Mal, encarnado com vivas cores por um frade sacrílego) que a uma alteração substancial no sistema. Que rui materialmente, mas permanece intacto nos seus valores mais íntimos. Dom Antônio e a família não fogem: resistem heróicos e, no momento extremo, fazem explodir o solar, atingindo também os Aimorés; Cecília parte escoltada por Peri, a quem o batismo, ministrado no último instante, tornaria digno de salvar sua senhora. Os mercenários importam como fator de intriga, são geradores de suspense, índices de um Brasil aventuroso que acena com ouro e prata (as legendárias minas de Robério Dias...), mas, na economia total da obra, significam principalmente o filtro que revela, pelo contraste do escuro sobre o claro, a pureza de Cecília, o despojamento de Álvaro de Sá, a nobreza selvagem de Peri, a generosidade inata de Dom Antônio de Mariz.

As páginas finais descrevem a fuga de Cecília e Peri pela floresta e pelo rio. Cancelam-se aqui os limites históricos, desfazem-se os contornos da vida em sociedade; e a narração volta-se para as fontes arcanas do romance histórico: a lenda. O homem e a natureza e, entre ambos, a natureza mais humana, a humanidade mais natural, a mulher. O homem deve livrar a mulher da morte pela mediação da natureza protetora. E só no desfecho, em que a vida reflui para a selva salvadora, o romance perfaz a sua ambição de recortar uma comunidade cerrada, "natural". É como se o cronista, leitor de Walter Scott, pusesse a História entre parênteses e imergisse em uma paisagem sem tempo. O passado, substância da crônica, perde celeremente todo peso:

Ela mesma não saberia explicar as emoções que sentia; sua alma inocente e ignorante tinha-se iluminado com uma súbita revelação; novos horizontes se abriam aos sonhos castos do seu pensamento. *Volvendo ao passado admirava-se de sua existência, como os olhos se deslumbram com a claridade depois de um sono profundo;* não se reconhecia na imagem do que fora outrora, na menina isenta e travessa.

Na solidão da mata, na canoa que resvala sobre a água lisa do Paraíba, a narrativa se arma sinuosamente para as formas do idílio. A relação fundamental homem-mulher franqueia, nesse momento de abertura à natureza, o intervalo de raça e de *status* que se mantivera constante ao longo da história.

No meio de homens civilizados, (Peri) era um índio ignorante, nascido de uma raça bárbara, a quem a civilização repelia e marcava o lugar de cativo. Embora para Cecília e Dom Antônio fosse um amigo, era apenas um escravo. Aqui, porém, todas as distinções desapareciam; o filho das matas, voltando ao seio de sua mãe, recobrava a liberdade, era o rei do deserto, o senhor das florestas, dominando pelo direito da força e da coragem.

Para Cecília, a presença desse homem, novo e inteiro, no seu estado natural, tem ares de revelação: "um outro sentimento ainda confuso ia talvez completar a transformação misteriosa da mulher".

O diálogo da senhora com o escravo cede a inflexões confiantes e diretas, de conversa entre irmã e irmão, que mal escondem outros tons, mais ardentes. E situações novas ditam a Peri relatos em forma de mitos. O primeiro é alegoria amorosa, posto que sublimada na intenção do índio:

— Escuta, disse ele. Os velhos da tribo ouviram de seus pais que a alma do homem, quando sai do corpo, se esconde numa flor, e fica ali até que *a ave do céu* venha buscá-la e levá-la bem longe. É por isso que tu vês o *guanumbi*, saltando de flor em flor, beijando uma, beijando outra, e depois batendo as asas e fugindo.

— Peri não leva a sua alma no corpo, deixa-a nesta flor. Tu não ficas só.

À fantasia do selvagem responde o projeto declarado de Alencar, a poética do amor romântico:

Qual é a menina que não consulta o oráculo de um malmequer, e que não vê numa borboleta negra a sibila fatídica que lhe anuncia a perda da mais bela esperança? Como a humanidade na infância o coração nos primeiros anos tem também a sua mitologia; mitologia mais graciosa e poética do que as criações da Grécia; o amor é o seu Olimpo povoado de deusas ou deuses de uma beleza celeste ou imortal.

A situação final é epifania do grande mito do dilúvio: apresenta o evento primitivo de sorte a reexpor a sua função exemplar. O cataclismo das chuvas, o perecimento de todos os homens, a palmeira que sobrenadou, a salvação de Tamandaré e de sua mulher reiteram-se no episódio que fecha *O Guarani*. Na hora do perigo supremo, o poder de salvar vem do alto: o Senhor falava de noite a Tamandaré, e de dia ele ensinava aos filhos da tribo o que aprendera no céu. No romance, a força emana do interior do herói: Peri inspira-se na sua devoção à mulher.

Do ponto de vista da economia global do romance, a narração do novo dilúvio tem papel decisivo: propicia o gesto do amor e abre a história para um espaço indeterminado, como os do próprio mito redivivo:

A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia ... E sumiu-se no horizonte ...

A oscilação de Alencar, proposta no começo destas linhas, entre a sua perspectiva histórica e um romantismo selvagem, pré-social, resolve-se, enfim, pelo segundo pólo, que está contido no primeiro, na medida em que o primitivo natural é ainda mais remoto, mais puro, logo mais romântico que a simples evocação dos tempos antigos.

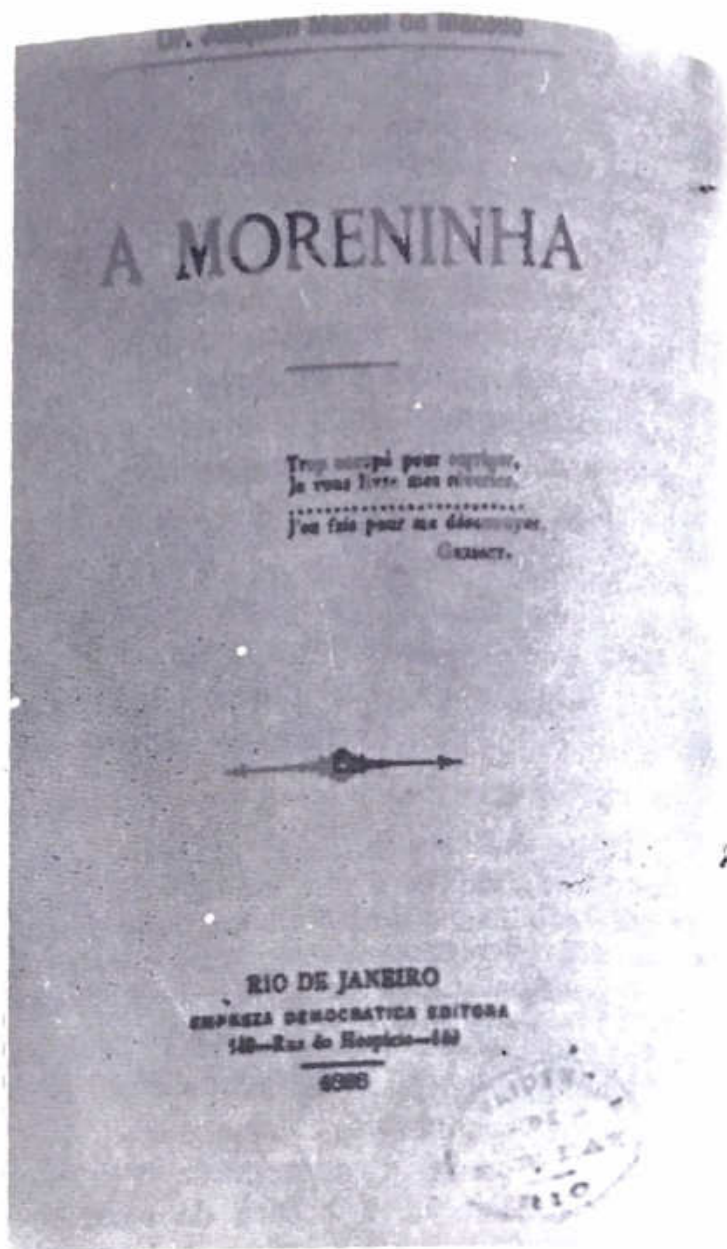
II. A consciência: espelho e avesso

Nous n'usons pas des choses, mais de leurs images (Senancour, *Obermann*)

Há momentos-limite na cultura romântica em que a relação do *eu* com a História parece perder a sua dimensão mais abertamente social; então, o texto faz retroceder o horizonte do sentido à pura subjetividade.

Vimos como a crônica dos tempos coloniais, matriz do romance alencariano, foi posta entre parênteses no desfecho selvagem e mítico de *O Guarani*. Essa razão interna do primitivismo romântico fala ainda mais alto e com menos mediações na poesia lírica.

Convém determinar alguns dos modos pelos quais a poesia brasileira dos meados do século XIX realizou essa redução de motivos e imagens à óptica preferencial do sujeito.

O primeiro — e menos complexo — grau de alheamento do eu lírico em face do cotidiano e

da trama social dá-se, em geral, na busca de paralelos entre sentimentos e aspectos da natureza. A metáfora romântica mais simples é sempre a que se funda sobre alguma correlação entre paisagem e estado de alma. Os textos de Gonçalves Dias, por exemplo, não costumam ultrapassar esse modo de expressão pelo qual o sujeito e o céu (o sol, a noite, o mar. . .) ocupam espaços contíguos de uma linguagem animista.

O poeta dos *Últimos Cantos,* falando do terror do assassino crivado de culpa e remorso, vale-se destas correspondências:

> O mar nas ondas crespas, que se enrolam.
> Batidas pelo açoite da procela,
> Troveja o mesmo nome; as vagas dizem-no,
> Quando passam, cuspindo-lhe o semblante;
> E Deus, o próprio Deus no espaço o grava
> Nos fuzis que os relâmpagos centelham
>
> ("O Assassino")

Ou joga com certos símiles transparentes para dizer a atração que prende o amante à amada:

> Procuro o ímã sempre
> Do pólo a firme estrela,
> De viva luz o inseto
> Se deixa embelezar;
> E a nave contrastada
> Das fúrias da procela
> Procura amigo porto
> No qual possa ancorar.
> O ímã sou constante,
> A nave combatida,
> O inseto encadeado
> Com fúlgido clarão
>
> ("Fadário")

E há paralelos entre a *dor* e a *água* que verte da pedra ("Como licor que mana/ De cava úmida rocha,/ Que o sol nunca evapora,/ Nem limpa amiga mão/ . . ./ Que livre o pranto corre/ Da noite na solidão!" — "Harpejos", ou este outro, em que ressurge o bíblico par *Espírito-fogo*: "Tudo se muda, tudo se transforma;/ O espírito, porém, como centelha/ Que vai lavrando solapada e oculta,/ Até que enfim se torna incêndio e chamas,/ Quando rompe os andrajos morredouros,/ Mais claro brilha, e aos céus consigo arrasta/ Quanto sentiu, quanto sofreu na terra" ("Urge o tempo").

São relações concordes e simétricas, que atam a cólera à tempestade, o orgulho à serrania, as folhas que caem aos anos que se vão, o sentimento do tempo à visão das águas que correm e não voltam mais. Descontado o *pathos* que tudo invade, e que rege o desdobramento das imagens, o que significa esse uso metafórico dos elementos naturais senão dar ênfase a modos analógicos de dizer que a poética clássica já havia trabalhado com singular discrição? Nessa ordem de razões, o máximo que se pode afirmar, e a crítica já o tem feito desde o século passado, é que o Romantismo reabriu as fontes arcanas e cósmicas da imaginação, que o Neoclassicismo esgotara em clichês antes mitológicos do que mitopoéticos. Nas palavras justas de Northrop Frye:

> Fora do gênero pastoril, e muitas vezes dentro dele. imagens de plantas e animais tendiam a se tornar estilizadas e heráldicas, usadas como emblemas religiosos, alusões mitológicas ou metáforas de convenção [1].

Não é, porém, esse grau da metaforização que nos atrai aqui. Nem sempre eu romântico e Natureza se encontram de sorte que um remeta ao outro, sem sobras, como em um jogo de espelhos perfeitamente simétricos. Nem sempre o céu é testemunha, confidente ou reflexo da alma. Friedrich Schiller viu logo, e bem, o fenômeno: a poesia romântica teria perdido a *ingenuidade,* aquele nexo imediato com a origem das sensações que fizera das literaturas antigas modelos de clareza e vigor; tornando-se *sentimental,* dobrou-se sobre si mesma e alargou o hiato entre a consciência e o mundo. Subjetivismo e ironia preencheram esse intervalo.

Leopardi, enraizado em uma tradição mais fundamente clássica que a do idealismo alemão, também esconjurava a nova moda reflexiva e analítica de fazer poesia, próxima do discurso

1. FRYE, N. "Il mito romantico". In: *Lettere Italiane,* ano XIX, n. 4, dez., 1967.

psicológico, distante da natureza. O mal estaria em "praticar a poesia com o intelecto e arrastá-la do visível para o invisível, das coisas para as idéias, e transmutá-la de material e fantástica e corporal, que era, em metafísica, racional e espiritual"[2]. E em outro passo: "O ofício do poeta é imitar a natureza, a qual não muda nem se civiliza". No entanto, era a essência mesma do espírito romântico que pressionava a linguagem lírica para realizar a maior autonomia possível da consciência.

A quebra da antiga solidariedade entre *imagem* e *pathos* é uma decorrência formal dessa liberação do espírito subjetivo. Quando o nosso Fagundes Varela, depois de falar, não sem a muleta de convenções bucólicas, no prado, no rio e na espuma, arranca de si o grito dissonante,

> Ó mundo encantador, como és medonho!,

está cavando, no coração da antítese, o valo entre as qualidades do universo e a sua visada mais íntima, prepotentemente individual.

Ao se dissociarem, eu e natureza tendem a produzir duas assimetrias fundamentais: ora o sujeito se reconhece finito perante o infinito do universo; ora proclama a própria eternidade, e atribui limites fatais à existência objetiva.

A primeira estrada conduz a um modo elegíaco de tratar a vida breve oposta à natureza perene. O sujeito reponta, mas para negar-se e desenhar os seus confins no espaço e no tempo. Em Leopardi e em Vigny, a Natureza já é madrasta, não é mãe: ao seu ritmo eterno e sempre o mesmo pouco importa a fugacidade da vida humana. Na poesia de Álvares de Azevedo, de Junqueira Freire, de Fagundes Varela, a obsessão do fim parece recobrir mais de uma paisagem, noturna ou marinha, mas sempre acaba refluindo para o indivíduo, ser mortal por excelência:

> Tu foste como o sol; tu parecias
> Ter na aurora da vida a eternidade
> Na larga fronte escrita...
> Porém não voltarás como surgias!
> Apagou-se teu sol da mocidade
> Numa treva maldita!

(A. de Azevedo, "Um cadáver de poeta")

> Qu'esperanças, meu Deus! E o mundo agora
> Se inunda em tanto sol no céu da tarde!
> Acorda, coração!... Mas no meu peito
> Lábio de morte murmurou: — É tarde.

(A. de Azevedo, "Virgem Morta")

A alma aniquilada pela transcendência do céu é a imagem que fica dessa primeira forma de descompasso:

> A flor que aos lábios meus um anjo dera
> Mirrou na solidão...
> Do meu inverno pelo céu nevoento
> Não se levantará nem primavera
> Nem raio de verão!

(Junqueira Freire, "Hinos do Profeta")

> A estrela de verão no céu perdida
> Também às vezes teu alento apaga
> Numa noite tranqüila.

(A. de Azevedo)

No campo de imagens assim produzido, o céu, o sol, a estrela de verão, tudo o que é diurno, luminoso e quente simbolizará não o esplendor, mas, por força do contraste, a morte do sujeito, a frieza e o negror em que se retrai a sua finitude. A inversão do liame tradicional entre significado e símbolo marca, nesse particular, uma das conquistas de certo modo romântico de se enfrentarem homem e natureza.

Mas há o outro caminho. A evocação de certas paisagens em horas de sombra *(poente, noite)* engendra o contraste entre o mundo que some e que morre e o espírito que sobrevive. Este pode ser um *espectro, Deus* ("Como da noite o bafo sobre as águas/ Que o reflexo da tarde incendiava,/ Só a idéia de Deus e do infinito/ No oceano boiava!" — A. de Azevedo), ou, etapa final, a *consciência* do eu poético.

2. LEOPARDI, Giacomo. *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica* (1818), In: *Opere*, Napóles, Ricciardi, 1961.

Aqui nas praias onde o mar rebenta
E a escuma no morrer os seios rola,
Virei sentar-me ao silêncio puro
Que o meu peito consola!
Sonharei — lá enquanto, ao crepúsculo,
Como um globo de fogo o sol se abisma
E o céu lampeja no clarão medonho
Do negro cataclisma.

("Crepúsculo do mar")

Neste poema de concentrada violência risca-se a figura da destruição dos elementos, o mar rebenta, morre a escuma, o sol se abisma, o clarão é medonho, o vento é vento de ruínas; mas sobrepaira ao "negro cataclisma" o poeta, que vem sentar-se à beira do mar e se entrega ao mais livre dos modos de existência: "Sonharei".

Em outro texto, "No túmulo de meu amigo. . .", reitera-se o luto cósmico ("A vida é noite: o sol tem véu de sangue"), mas, paralelamente, emerge da sombra a alma em fogo, sedenta de infinito ("E eu vago errante e só na treva infinda/ (. . .) Acorda-te, mortal! é no sepulcro/ que a larva humana se desperta à vida").

Se o homem romântico pode sucumbir diante do universo, o contrário também é verdadeiro: arma-se um jogo de mútua transcendência entre sujeito e objeto.

O titanismo e a sua variante romântica, o demonismo, afirmam-se anulando o cosmo ou reconhecendo os seus vazios. O imaginário precisa da noite, das marcas da ausência (o escuro, o oco, o frio) para dar corpo ao fantasma do eu, ou criar do nada um novo mundo. Até o motivo byroniano do herói perseguido, do gênio maldito, projeta a figura do homem sobre um fundo turvo, agônico:

Sobre uma ilha isolada,
Por negros mares banhada,
Vive uma sombra exilada,
De prantos lavando o chão;
E esta sombra dolorida,
No frio manto envolvida,
Repete com voz sumida:
— Eu inda sou Napoleão.

Tremem convulsas as plagas,
Bravias lutam as vagas,
Solta o vento horríveis pragas
Nos sendais da escuridão;
Mas nas torvas penedias
Entre fundas agonias,
Ele diz às ventanias:
— Eu inda sou Napoleão.

(F. Varela, "Napoleão")

No limite, titanismo e demonismo são a poesia do mal universal, *cupio dissolvi,* que o nada atrai. Não é preciso buscar muito longe as suas origens temáticas, em pré-românticos ingleses ou alemães: o Lamartine elegíaco das *Méditations poétiques*, leitura certa e assídua dos nossos Álvares de Azevedo e Junqueira Freire, tem momentos de *pathos* desesperado, o que é significativo em um poeta de formação religiosa conservadora. Em "Le désespoir", sexta meditação, o foco lírico existe enquanto voz que acusa o Criador de ter entregado o mundo ao acaso e aos desertos do vazio:

Du jour où la nature, au néant arraché,
S'échappa de ta main comme une oeuvre ébauchée,
Qu'as-tu vu cependant?
Aux désordres du mal la matière asservie,
Toute chair gémissante, hélas! et toute vie
Jalouse du néant.

A impaciência do limite, a certeza de que a vida é ciumenta do nada, dão a esse romantismo uma plataforma a mais para fundar a existência só e altiva do sujeito:

Qu'importe le soleil? je n'attends rien des jours.
. . . .
Sur la terre d'exil pourquoi resté-je encore?
Il n'este rien de commun entre la terre et moi

("L'isolement")

Transposta a distância entre homem e natureza em *modos de expressão,* decorre:

— ou um recuo da imagem em face do *pathos:* é a poesia sentimental de que fala Schiller, a poesia analítica de que fala Leopardi, poesia centrada nas funções emotiva e apelativa da linguagem. Nós a reconhecemos logo pelo frouxo

e vago da forma, pela presença constante de adjetivos psicológicos, pela cópia de exclamações, interrogações, interjeições, reticências, vocativos, apóstrofes, truncamentos;

— ou a construção de um imaginário negativo, tal como se exemplificou linhas acima. Para essa alternativa, a matriz é a imagem da *noite:* ela permite que se revele o eu a si mesmo:

> Gosto de vós, sombras da noite quêda,
> Morte do dia
> . . . .
> Posso então retrair-me em minha essência,
> Viver comigo
>
> (Junqueira Freire, "Meditação")

> Vem recolher-se aqui, fugindo ao gelo,
> Inteiro, inteiro o espírito
>
> (J. Freire, "O Monge")

> Vem, hora do crepúsculo tão terna!
> Vem, hora singular!
> É só em ti que eu sinto-me librado
> Na balança em que sou.
>
> (J. Freire, "Fragmento do Canto I do poema Dertinca")

No trato simbólico da negatividade, o mesmo Junqueira Freire explora todas as formas do mal: o grotesco, o blasfemo, o horrível. Exibe-se, nas *Inspirações do Claustro,* um modo de deteriorar as imagens que prenuncia, entre nós, o gosto do hórrido e do letal de um naturalista em crise como Augusto dos Anjos. A gênese desse estilo, que se costuma tachar de "mórbido" é, na verdade, a mesma objetivação do mundo (a Natureza como o *outro* radical) levada a tal clima de estranheza que, parecendo não ter nada mais em comum com o sujeito, perde o sentido para este, e ameça nadificá-lo com a sua alteridade. O Romantismo do nada ora articula-se em termos de sentimento (*tédio, ennui, spleen, Weltschmerz),* ora se matiza de tons intelectuais, à medida que aguça o senso das contradições: é o *humor*.

Do *cupio dissolvi* dá exemplo um poema duro e dissonante de Junqueira Freire, "Morte (Hora de Delírio)", que põe à mostra o aspecto mais cru da demolição do corpo:

> Miríadas de vermes lá me esperam
> Para nascer de meu fermento ainda,
> Para nutrir-se de meu suco impuro
> Talvez me espere uma plantinha linda.
>
> Vermes que sobre podridões refervem,
> Plantinha que a raiz meus ossos ferra,
> Em vós minha alma e sentimento e corpo
> Irão em parte agregar-se à terra.
>
> E depois, nada mais. Já não há tempo,
> Nem vida, nem sentir, nem dor, nem gosto.
> Agora o nada, — esse real tão belo,
> Só nas terrenas vísceras deposto.

O sujeito do discurso lírico romântico e, por extensão, moderno, parece só ter condições de subsistir quando se lança em alguma dimensão temporal: no passado da poesia nostálgica, no futuro da poesia utópica. Mas fechado na sua imanência, e na medida em que a Natureza deixou de ser a sua grande testemunha, ele cai na angústia da finitude, e as suas figuras descolam do mito da queda.

A variante humorística, que parece suspender a *confissão* desse estado, é, na verdade, um jogo de perspectiva que o reflete de viés. O humor nos dá a experiência extrema do Romantismo: sobrevém à desunião das partes de um todo que se mostra então instável e heterogêneo. Ainda uma vez, Hegel viu precocemente o fenômeno:

> Não se propõe o artista dar, no humor, uma forma artística e acabada a um conteúdo objetivo já constituído nos seus principais elementos em virtude das propriedades que lhe são inerentes, mas insere-se, por assim dizer, no objeto e emprega a sua atividade em dissociar e decompor, por meio de "achados" espirituosos e de expressões inesperadas, tudo o que procura objetivar-se e revestir uma forma concreta e estável.
>
> Assim se tira ao conteúdo objetivo toda a sua independência, e consegue-se ao mesmo tempo abolir a estável coerência da forma adequada à própria coisa; a representação passa a ser um jogo com os objetos,

uma deformação dos sujeitos, um vaivém e um cruzamento de idéias e atitudes nas quais o artista exprime o menosprezo que tem pelo objeto e por si mesmo [3].

O humor é a condição de possibilidade de um certo meta-romantismo que não se formaria sem a ruptura moderna de sujeito e objeto e, em outro tempo, sem a cisão do próprio sujeito.

Álvares de Azevedo, abrindo a segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*, remonta a uma tradição de humor que vem de Rabelais e Cervantes, mas vale-se dela para afirmar a corrosão do seu romantismo:

> Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban. A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia.
>
> Por um espírito de contradição, quando os homens se vêem inundados de páginas amorosas, preferem um conto de Boccaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff no *Henrique IV* de Shakespeare, um provérbio fantástico daquele *polisson* Alfred de Musset, a todas as ternuras elegíacas dessa poesia de arremedo que anda na moda (...). Antes da Quaresma há o Carnaval (...). Depois a doença da vida, que não dá ao mundo objetivo cores tão azuladas como o nome britânico de *blue devils*, descarna e injeta de fel cada vez mais o coração. Nos mesmos lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde.

Resta saber como se dá a passagem no texto de Álvares de Azevedo. Os processos são vários.

Um primeiro modo é *fingir* ironicamente que se partilha com o leitor o desprezo burguês ao poeta e à poesia: fica patente o caráter marginal da arte na sociedade do dinheiro. O humor advém da exibição crua desse caráter:

> Nem há negá-lo — não há doce lira
> Nem sangue de poeta ou alma virgem
> Que valha o talismã que no oiro vibra!
> Nem músicas nem santas harmonias
> Igualam o condão, esse eletrismo,
> A ardente vibração do som metálico ...
>
> ("Um cadáver de poeta")

A ação do dinheiro como solvente universal aparece no centro do anti-romantismo romântico:

> Quem não ama o dinheiro? Não me engano
> Se creio que Satã à noite veio
> Aos ouvidos de Adão adormecido
> Na sua hora primeira, murmurar-lhe
> Esta palavra mágica de vida,
> Que vibra musical em todo o mundo.
> Se houvesse o deus vintém no Paraíso,
> Eva não se tentava pelas frutas,
> Pela rubra maçã não se perdera;
> Preferira de certo o louro amante
> Que tine tão suave e é tão macio.
>
> ("O Editor")

Desenhando a imagem do poeta maldito e, ao mesmo tempo, expondo-a à luz prosaica das aperturas econômicas, Álvares de Azevedo alcança dizer da situação ambígua desse homem situado e carente que vive de produzir palavras, sonhos e imagens.

Uma representação mais sutil e complexa dos descompassos românticos está em "Idéias Íntimas", poema longo que agita todo o repertório do gosto dominante como quem brinca com os objetos de um ambiente bizarramente decorado. O seu espaço é um quarto de estudante onde se atulham em caos os emblemas de uma arte e de uma literatura que já viraram moda, artifício, estilo de vida romântico. Nada se esquece nesse museu contemporâneo: livros de Byron, Musset e Lamartine abertos nas cadeiras ou espalhados pelo chão; quadros empastados de romanesco e pitoresco; ícones de um exotismo sem margens; e objetos, muitos objetos, a sugerir a necessidade do supérfluo do jovem *blasé:* charutos, garrafas de conhaque, velhas estampas cheias de pó:

> Enchi o meu salão de mil figuras.
> Aqui voa um cavalo no galope,
> Um roxo dominó as costas volta
> A um cavaleiro de alemães bigodes,
> Um preto beberrão sobre uma pipa
> Aos grossos beiços a garrafa aperta.
> Ao longo das paredes se derramam
> Extintas inscrições de versos mortos
> E mortos ao nascer ... Ali na alcova
> Em águas negras se levanta a ilha

3. *A Arte Clássica e a Arte Romântica*, trad. port., Guimarães. Ed., 2 ed., p. 313.

Romântica, sombria à flor das ondas
De um rio que se perde na floresta
.. ..
.. .. Além o romantismo

A consciência de um estilo, ao qual já não se adere intimamente, beira aqui a paródia. Que virá, afinal, na forma extrema da autoparódia. O autor dos belos versos elegíacos de "Lembrança de Morrer",

Descansem o meu leito solitário
Na floresta dos homens esquecida.
À sombra de uma cruz, e escrevem nela:
— Foi poeta — sonhou — e amou na vida,

escreveria também:

Poetas! amanhã ao meu cadáver
Minha tripa cortai mais sonorosa!...
Façam dela uma corda, e cantem nela
Os amores da vida esperançosa!

Realizam-se, no mesmo autor, os dois modos fundamentais que Schiller apontou como espécies da "poesia sentimental" moderna: o patético e o satírico; ao primeiro cabe evocar o real distante, ao segundo agredir o real presente.

III. Poesia e projetos

La mission du poète est de produire
(Vigny, *Stello*)

A paródia e a metalinguagem podem significar a crise de um estilo poético, mas não são o fim da possibilidade de fazer poesia. Talvez compasso de espera enquanto não se abre um horizonte novo à experiência do homem e à forma da arte.

Certas imagens apresentam-se e articulam-se na poesia de Castro Alves de um modo bem diverso do que se considera comum aos poetas da segunda geração. Tomando-se um poema exemplar, "O Livro e a América", vê-se, à primeira leitura, que a direção das imagens não é a da ressonância, mas a do *salto*. Castro Alves desloca a matéria da recordação para a esfera da vontade, do projeto. Daí o seu texto ser tratado de modo a manifestar, nos vários níveis da linguagem, uma forte tensão pragmática.

O estrato dos sons é o primeiro que se impõe em versos feitos para se escandirem com ênfase oratória; no interior da camada fônica, o entremeio de rimas masculinas em versos breves, cadenciados, dá acesso a um mundo de certezas cimentado de decisão e programa:

Trabalho para as grandezas,
P'ra crescer, criar, subir,
O Novo Mundo nos músculos
Sente a seiva do porvir.
— Estatuário de colossos —
Cansado doutros esboços
Disse um dia Jeová:
"Vai, Colombo, abre a cortina,
Da minha eterna oficina...
Tira a América de lá."

O empuxe para a ação imediata é assumido também por algumas formas verbais recorrentes: o *imperativo,* puro ("Vai, Colombo"...), ou sob a espécie do infinito, e o *presente,* alongado até o futuro, produzem um sentido básico de dinamismo que imprime à imagem verbal movimento de flecha:

Tudo marcha!... ó grande Deus,
As cataratas — pra terra,
As estrelas — para os céus.
Lá, do pólo sobre as plagas,
O seu rebanho de vagas
Vai o mar apascentar ...
Eu quero marchar com os ventos,
Com os mundos, co'os firmamentos!!!
E Deus responde — "Marchar!"

Essa gestualidade cobre também a rede das relações sintáticas. Cortam a frase apóstrofes e vocativos que mudam o registro da fala, emprestando-lhe um andamento concitado de imprecação. E funcionam como reforço o ilhamento e a retomada de mais de um sintagma:

Álvares de Azevedo de A. Boulanger, litografia de A. Martinet.

E Deus responde — *"Marchar!"*
Marchar!... Mas como? Da Grécia
Nos dóricos Partenons,

.. ..

Marchar! Mas como a Alemanha
Na tirania feudal

.. ..
.. ..

Tereis um *livro* na mão
O livro — esse audaz guerreiro

.. ..

Oh! Bendito o que semeia
Livros... *livros* à mancheia...
E manda o povo pensar!
Como Goethe moribundo
Brada: *"Luz"*, o Novo Mundo
Num brado de Briareu...
Luz! pois, no vale e na serra

.. ..

Da reiteração pode-se dizer que atua como um *relais* cujo papel é manter em movimento a organização semântica e, no caso particular desse texto, impedir que a livre disseminação de metáforas grandiosas acabe desviando o poema do seu eixo: que é a aproximação do Novo Mundo com o livro. O procedimento de estilo não é, pois, ideologicamente neutro (algum o seria?): a repetição e o símile fazem-se no interior de um mito comum — o do progresso linear. A América e a Cultura, hipostasiada no Livro, erguem-se como alegorias gigantescas da marcha para um futuro sem sombras. É toda a ideologia liberal dos anos de 60 que se arma para dispor ambos os termos de modo convergente:

Por uma fatalidade
Dessas que descem do além,
O sec'lo que viu Colombo
Viu Guttenberg também.
Quando no tosco estaleiro
Da Alemanha o velho obreiro
Da ave da Imprensa gerou...
O Genovês salta os mares...
Busca um ninho entre os palmares
E a *pátria da Imprensa* achou...

A simbologia do Livro faz-se em termos de movimento e direção. É germe, é chuva, é ginete, é arauto, é guerreiro. Simetricamente, a América, "que nos músculos sente a seiva do porvir", há de marchar até a presença de Deus com o livro na mão.

Uma análise diferencial desse imaginário encontra na função de correlatos constantes do dinamismo:

— o *vento*: do livro se diz que é Éolo e ginete de pensamentos que abrira a gruta dos ventos, donde a Igualdade voou; da alma, que adeja pelo infinito;

— a *luz:* do livro, que é arauto da grande luz; que está lameado de luzes; do espírito, que é "o fanal que nos guia na tormenta" (a luz e as metáforas quentes voltam a indicar realidades euforizantes, passado o momento de inversão do simbolismo a que nos referimos atrás);

— e, como força motriz, os princípios da fecundidade: a *seiva,* o *germe,* a *semente.* A metáfora vital atualiza o ideário do Progresso nesse momento inaugural da indústria: é seiva do porvir, é o velho Guttenberg que "a ave da Imprensa gerou", é o livro que, caindo na alma, "é germe que faz a palma,/ é chuva que faz o mar"; é a ação da inteligência que "salva o futuro/ fecundando a multidão."

O divisor de águas que passa entre os românticos da segunda geração e Castro Alves pode ser identificado no modo de sentir o tempo, campo ideal onde se percebem as imagens do movimento. Quando se falou em ressonância, em oposição a salto, pensava-se em um tempo que se foi depositando como sedimento turvo da vida interior, tempo de memória que as relações entre *eu* e mundo trabalharam até a saturação:

Viverei do que foi — dos sonhos meus.
(A. de Azevedo)

O presente acaba murado na experiência do passado, obstruindo-se qualquer abertura para o que acaso possa sobrevir:

Não mais! a areia tem corrido, e o livro
De minha infanda história está completo!
Pouco tenho de andar! Um passo ainda

E o fruto de meus dias, negro, podre,
Do galho eivado rolará por terra!

(Fagundes Varela, "Cântico do Calvário")

E depois, nada mais. Já não há tempo.
Nem vida, nem sentir, nem dor, nem gosto.
Agora o nada — esse real tão belo,
Só nas terrenas vísceras deposto.

(Junqueira Freira, "Morte")

Lembro Santo Agostinho:

Com a diminuição do futuro, o passado cresce até o momento em que seja tudo pretérito, pela consumição do futuro [4].

A linha do horizonte parece às vezes infletir-se, também na poesia de Castro Alves, para essa entropia sem saída; mas é em termos de *resposta*, indignada ou perplexa, que a certeza do tempo fatal é acolhida em um poema como "Mocidade e Morte":

E eu morro, ó Deus, na aurora da existência
Quando a sede e o desejo em nós palpita.

No mesmo texto, cujo motivo poderia dar margem a cadências elegíacas, está delineada a concepção oposta do tempo como matéria-prima de todo projeto, possibilidade mesma da ação, porvir:

Eu sinto em mim o borbulhar do gênio,
Vejo além um futuro radiante:
Avante! — brada-me o talento n'alma
E o eco ao longe me repete — *avante!*

Uma diferença de percepção tão significativa não deixa de afetar a qualidade e o arranjo das imagens. Um tempo que se concebe principalmente como futuro engendra figuras em arranque linear. Já não se divisam sombras errantes tangidas pelos fantasmas do eu, mas recortam-se seres que marcham pelas veredas da História. A perspectiva frontal e o tratamento dinâmico são responsáveis por uma constante presentificação das imagens:

É a hora das epopéias,
Das Ilíadas reais.

. . . .

Há destes dias augustos
Na tumba dos Briareus
Como que Deus *baixa* à terra
Sem mesmo descer dos céus.

As alusões históricas mais díspares enfileiram-se como estátuas vivas dispostas em uma galeria votada aos numes do progresso. Os agentes das seqüências são entes humanos ou antropomórficos, investidos da missão de *portadores*. É inerente ao sujeito a propriedade de mover-se ou de ser movido em uma só diretriz, que o esgota por inteiro, não deixando margens a ambigüidades:

Braços, voltai-vos p'ra terra,
Frontes, voltai-vos p'ros céus!

. . . .

Marinheiro — sobe aos mastros,
Piloto — estuda nos astros,
Gajeiro — olha a cerração!

As batalhas da Guerra do Paraguai viram leões que "sobem para o infinito/ puxando os carros dourados/ dos meteoros largados/ sobre a noite das nações". E ao falar do próprio canto, o poeta confia-lhe sempre a missão de partir, ora lançando seu grito à procela, ora voando para anunciar a estação da liberdade ("Adeus, meu canto"). O ir sempre em oposição ao estar, como se a quietude impedisse a palavra de exercer seu papel redentor.

A viagem, a obsessão da travessia sem limites,

Eterno viajor da eterna senda!

a caravana em movimento, configuram-se em toda a poesia social de Castro Alves. O peso da redundância faz perigar, em mais de um momento, o alcance estético de textos que só a singularidade de poderosas imagens resgata das quedas em uma usada retórica. Mas é preciso e penoso dizer, as quedas não são poucas; tantas, pelo menos, que justificam a palavra severa de Mário de Andrade:

4. *Confissões*, Livro XI, 27.

Que este, sem ser um gênio, propriamente, tenha sido genial, é incontestável. Apenas alimento a sensação muito firme de que foi um genial muito imprudente [5].

O limite artístico dessa poesia dever-se-á não tanto a uma juvenil imprudência quanto à estrutura maniquéia da sua mitologia, que dispunha a História em campos hostis com o fim de isolar certos valores tidos por absolutos. E obtida a eficácia oratória, nem sempre o poeta soube elevá-la àquela densidade e concisão superior que determina a eficácia poética. Razão pela qual sempre que louvamos Castro Alves como grande poeta, acabamos fazendo como Gide ao falar de Hugo: "Victor Hugo est le plus grand poète français, hélas!"

Na obra de Sousândrade entrevê-se um grau de consciência política que o distingue tanto da nostalgia de Alencar quanto do difuso ideário liberal de Castro Alves. Embora mais próxima deste pelo comum repúdio à escravidão, a perspectiva de Sousândrade ganhou corpo em um clima espiritual diverso e mais adulto na crítica ao Império como um todo.

A sua condição de maranhense formado no meio do século permitiu-lhe a convivência com um estilo progressista e leigo de pensar, oposto ao Romantismo em banho-maria que se praticava nos meios fluminenses constelados em torno de Dom Pedro II. A ardida reflexão ética do seu conterrâneo João Francisco Lisboa, a sua linha anticolonial madura, fazem pensar em uma persistência da Ilustração em pleno século romântico. E ilustrado é também o pendor do grupo para os estudos clássicos de que foi mestre Odorico Mendes, o originalíssimo tradutor de Virgílio e de Homero. O Sousândrade professor de grego no Liceu de São Luís não é detalhe provinciano de biografia: é um sinal de mais que o situa acima da frouxa cultura literária dos ultra-românticos brasileiros seus coetâneos.

5. Em *Aspectos da Literatura Brasileira*, S. Paulo, Martins, s.d., p. 110.

Outro fator de abertura o estrema destes e de Castro Alves: *a experiência norte-americana*. Sousândrade pôde ser um dos raros republicanos brasileiros com conhecimento de causa. O Império aparecia-lhe em todo o seu singular anacronismo quando comparado aos Estados Unidos em plena expansão capitalista. Mas — e aí tocamos a sua precoce modernidade — o confronto, ele não o faz em abstrato entre dois sistemas: a sua visada desloca-se para os extremos. De um lado, o imperialismo *yankee*, projetado no "Inferno de Wall Street"; de outro, o primitivismo sul-americano que se encarna no herói d'*O Guesa* errante. O contraste violento não inspirou à sua mente ilustrada sonhos de volta à floresta e à tribo; antes, a utopia nativa e republicana de uma sociedade sem opressão nem barbárie.

Avesso a engrossar o "coro dos contentes", como apelidou os poetas áulicos do Imperador, preferiu escrever em registro de protesto e de sátira. O *Guesa* atinge com igual verve tanto os compromissos com que se fez, à custa do índio e do negro, a história social brasileira, quanto os escândalos públicos dos USA. Para falar de uns e de outros, usa de metros breves, como os do epigrama neoclássico, e trabalha em função caricata e mimese da prosódia:

> (D. JOÃO VI, *escrevendo a seu filho:*)
> Pedro (credo! que sustos!)
> Se há de o reino empalmar
> Algum aventureiro,
>   O primeiro
> Sejas . . . toca a coroar! (Canto II)
>
> (2º *Patriarca:*)
> — Brônzeo está no cavalo
> Pedro, que é fundador;
> É! ê! ê! Tiradentes,
>   Sem dentes,
> Não tem onde se pôr! (Canto II)
>
> *(Damas da nobreza:)*
> — Não precisa apredê
> Quem tem pretos p'herdá
> E escrivão p'escrevê;
>   Basta tê

Burra d'ouro e casá. (Canto II)

.. ..

(Comuna:)

— *Strike!* do Atlântico ao Pacífico!
— Aos Bancos ao Erário-tutor!
— *Strike!* Arthur! Canalha,
Esbandalha!
Queima, assalta! (Reino de horror!)

(Canto X, 38)

Mediante a árdua concisão da estrofe, Sousândrade constrói um estilo cuja retórica interna conduz a uma poesia abertamente política. Essa retórica acabou sendo, pela direção crítica que tomou, bem diversa da que os condoreiros produziram. Falo pensando nos limites, porque há, naturalmente, uma faixa comum, de inspiração ideológica, na qual se encontram as mesmas imagens de luz e de movimento que serviram, na poética de Castro Alves, para dar formas aos seus mitos de progresso. Assim, na hora da proclamação da República, o maranhense escreveu:

Nunca viste
Longes, coroas d'espuma que a bonança
Fizera, e à roda alvejam reluzantes
De um promontório onde há farol, na aurora
Branca luz, separando-se as correntes?
É, do passado e do futuro, esta hora,
E o futuro chegara. Vejo o encanto
Das rosas do Senado em Treze-Maio;

Se a aberto coração é doce o pranto,
Há daí o livre Novembral o raio.

(*O Guesa*, O Zac, 27-29)

"E o futuro chegara". Apesar de tiradas nesse tom, *O Guesa* não penderá para o épico; Sousândrade declara-o expressamente:

> *O Guesa* nada tendo do dramático, do lírico ou do épico, mas simplesmente da narrativa, adotei para ele o metro que menos canta, e como se até lhe fosse necessária, a monotonia de uma só corda; adotei o verso que mais separa-se dos esplendores de luz e de música, mas que pela severidade sua dá ao pensamento maior energia e concisão, deixando o poeta na plenitude intelectual... Ao esplendoroso dos quadros quisera ele antepor o ideal da inteligência (*Memorabilia* ao *Guesa Errante*).

O canto da utopia republicana é apenas um momento do poema, pois o cuidado de narrar, o aqui-e-agora ocupava mais intensamente o espírito de Sousândrade. Daí, os trechos de aguda sátira que, ao invés de nos entregarem à vibração do ideal realizado ("E o futuro chegara"), golpeiam-nos com a seca pergunta final: "Há mundo porvir?"

(O GUESA, tendo atravessado as ANTILHAS, crê-se livre dos XEQUES, e penetra em NEW YORK: STOCK: EXCHANGE; a VOZ, dos desertos:)
— Orpheu, Dante, Eeneas, ao inferno
Desceram; o Inca há de subir...
— *Ogni sp'ranza lasciate,*
Che entrate...
— Swedenborg, há mundo porvir?

(*G.*, XI, 231)

As imagens do real presente parecem inibir qualquer discurso de esperança. O narrador suspende o canto e faz que prevaleçam, por longo tempo, a sintaxe abrupta e a informação nova.

As marcas da fala antiépica estão presente em todo o episódio do "Inferno". Significativo é o uso de *nomes próprios* de políticos contemporâneos cuja menção concorre para produzir um efeito de realidade imediata. Falando de Tilden e de Hayes, de Grant e da *Lynch Law*, a linguagem de Sousândrade distingue-se da que só se enobrece com os grandes nomes da História, os Césares, os Colombos, os Napoleões; e tanto mais que, na elocução da paródia, ela justapõe ao imediato o mais remoto, à matéria de jornal a sugestão do demoníaco, do sacral:

(Democratas e Republicanos:)
— É de Tilden a maioria
É de Hayes a inauguração!
— Aquém, carbonário
Operário;
Além, o deus-uno Mammão!

(*Id.*, X 37)

À mesma visada semântica — dar o real sem véus, mas bifronte — obedece o seu jeito de enxertar, sem traduzir, termos das mais variadas línguas: inglês, puro ou *slang*, latim, grego, holandês...

(O GUESA escrevendo *personals* no HERALD
e consultando as SIBILAS de NEW-YORK:)
— *Young-Lady* da Quinta Avenida,
Celestialmente a flirtar
Na igreja da Graça...
— Tal caça
Só mata-te *almighty dollar.*

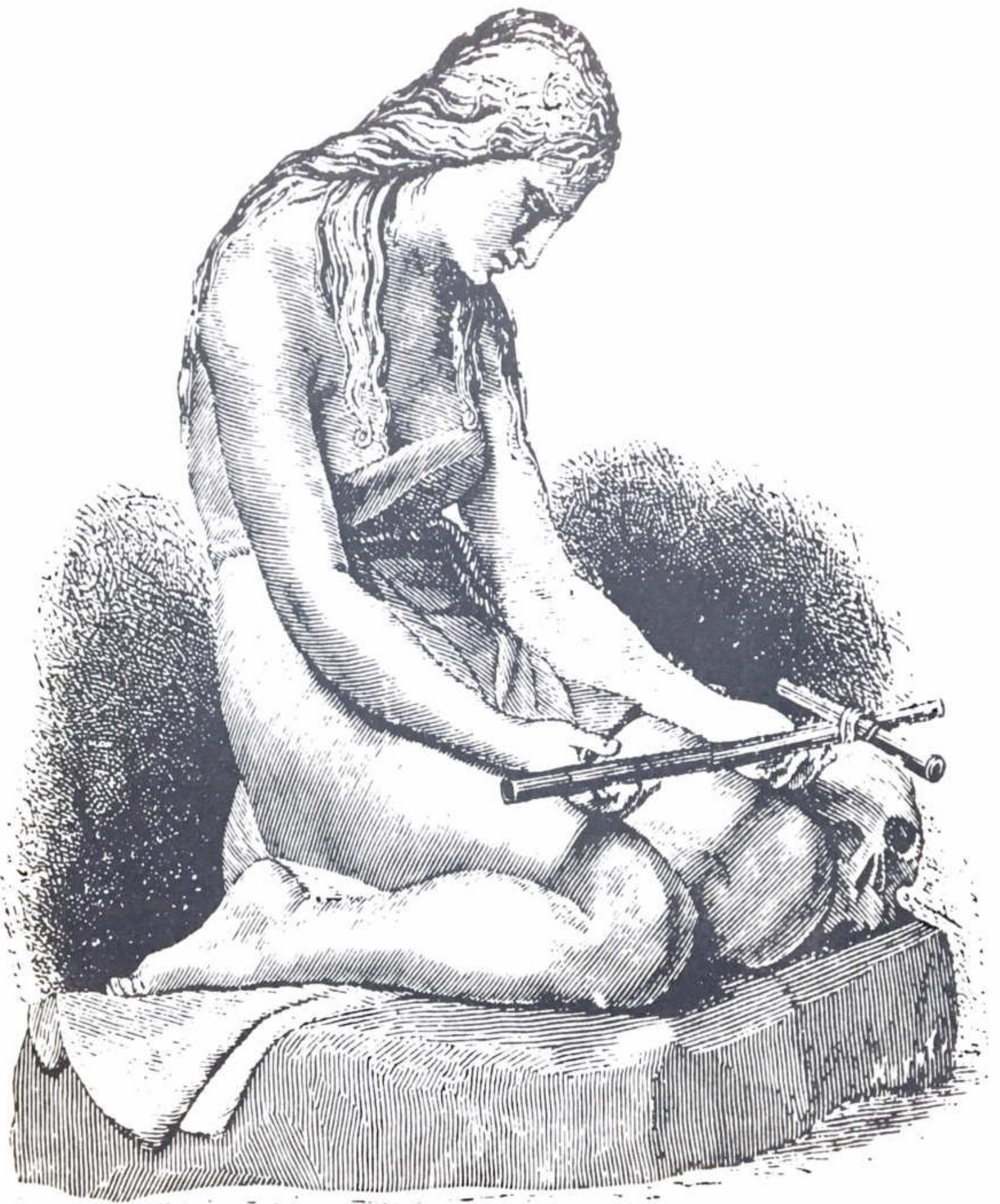
(*Id.*, X, 35)

(Ao fragor de JERICÓ encalha HENDRICK-
-HUDSON; os ÍNDIOS vendem aos HOLANDESES
a ilha de MANHATTAN mal-assombrada:)
— A Meia-Lua, proa p'ra China,
Está crenando em Tappan-Ze...
Hoogh moghende Heeren...
Pois tirem
Por *guildens* sessenta... *Yea! Yea!*

(*Id.*, X, 109)

Mito e manchete, língua de uso e palavras de fora, tudo concorre para dar o impacto da assimetria e da dissonância já obtido pelas quebras de metro e pelas rimas insólitas.

Não existe nesse melhor Sousândrade um contínuo *presente... porvir,* indiferenciado e faltal. Ele vive com ardor a própria utopia, mas tem os olhos bem abertos para o sistema de livre concorrência do *almighty dollar* que dobra os homens em nome da Liberdade. Nessa linha de distanciamento, *O Guesa* pôde recuperar, em termos mais vigorosos, certos lances de agressão à ideologia corrente que tinham marcado a poesia da segunda geração, mas que rarearam com a retórica sem perplexidades nem matizes de Castro Alves e dos seus imitadores.

Na verdade, o projeto de Sousândrade trazia em si uma fusão de crítica e utopia que o apartou do simplismo progressista da geração de 70. Essa complexidade, que nos é tão cara hoje, fez dele um homem solitário; e deixou encoberta, por quase um século, a sua poesia.

Madalena Arrependida, por Canova.

Sob o título de "Romantismo e Classicismo" e "Um Encerramento", o leitor encontrará, a seguir, dois trabalhos que se baseiam em gravações das palestras que Anatol Rosenfeld proferiu no curso sobre Romantismo a que aludi na nota de abertura do presente livro. Julguei que deveria publicar esse material, não só porque seria uma maneira de incluir algo de uma contribuição que teria por certo enriquecido enormemente o conjunto de estudos aqui reunidos, se fosse dado a seu autor redigi-la, como pretendia, mas também porque as idéias e análises esboçadas nas conferências me pareceram de interesse para o tema e seu debate. Cabe esclarecer, porém, que, devido ao estado em que se acham os textos transcritos, não se poderia cogitar de estampá-los *ipsis litteris*. Cortes e registro imperfeitos na fita, frases incompletas e claros que subentendem gestos e comunicação ao vivo, somados ao estilo de explanação informal, com freqüentes repetições, comparações apenas invocadas, orde-

nação às vezes pouco cuidadosa, obrigaram-me a redigir livremente o material, complementando-o, desenvolvendo-o e aparando-o sempre que se me afigurou indispensável. Como esse fato introduzia naturalmente alterações acentuadas nos textos que serviram de ponto de partida, considerei que não poderia atribuir a Anatol Rosenfeld a responsabilidade total por conceitos e acréscimos que se devem à minha intervenção. Por isso, depois de consultar alguns amigos de Anatol Rosenfeld que me sugeriram a solução adotada, resolvi co-assinar os estudos, certo de que efetivamente envolvem uma parceria. De todo modo, não creio ter traído o pensamento básico do notável crítico, conforme se poderá verificar por um cotejo com o ensaio por ele incluído em *Texto/Contexto*, intitulado "Aspectos do Romantismo Alemão", e que no essencial reaparece no material em meu poder. Entretanto, é preciso acrescentar que omissões e falhas de maior porte devem ser atribuídas a mim, pois estou certo que, de outro modo, elas seriam eliminadas.

J. G.

12. ROMANTISMO E CLASSICISMO

Anatol Rosenfeld / J. Guinsburg

O Romantismo é, antes de tudo, um movimento de oposição violenta ao Classicismo e à época da Ilustração, ou seja, àquele período do século XVIII que é tido, em geral, como o da preponderância de um forte racionalismo. Embora o mesmo contexto temporal apresente outros aspectos não menos marcantes, está mais ou menos estabelecido o consenso de que se trata de um século cuja característica maior é a da "Iluminação", do "Iluminismo", como dizem alguns, ou ainda das "Luzes", por causa do vulto que nele tomam as idéias racionalistas. Enfocadas e defendidas por uma plêiade de pensadores brilhantes, como Voltaire, Diderot, os Enciclopedistas, Rousseau, traduzem, na sua luta "esclarecedora" contra o "obscurantismo", a "ignorância", o "atraso", a "irracionalidade", não só o engenho e o espírito lúcidos de seus paladinos, como as aspirações de uma classe e mesmo de uma sociedade emergente, constituindo-

-se num dos principais fermentos, no plano ideológico, para a eclosão da Revolução Francesa.

O movimento romântico, entretanto, recusa a cosmovisão racionalista e a estética neoclássica a ela ligada. Para precisarmos as linhas do choque que assim se produziu, convém dizer algo sobre o conceito de Classicismo. O termo vem de *classis*, "frota", em latim, e refere-se aos *classicis*, aos ricos que pagavam impostos pela frota. Um escritor "classicus" é pois um homem que escreve para esta categoria mais afortunada e mais elevada na sociedade. Tal foi o sentido inicial, como aparece em Áulio Gélio, fonte da primeira menção que se tem da palavra: ela significa aí um autor de obras para as camadas superiores. Depois o vocábulo sofreu várias transformações, passando a designar um valor, estético, ético, mas principalmente didático: um escrito "clássico" veio a ser uma composição literária reconhecida como digna de ser estudada nas "classes" das escolas. Nesta acepção, o termo é muito usado para vários fins. Por exemplo, a gente compra determinadas obras porque são consideradas modelares e, como tais, indispensáveis numa biblioteca. Entretanto, do ponto de vista estilístico, é possível que seu autor seja romântico e não clássico. Um terceiro significado que se impôs, ligado ainda ao segundo, diz respeito ao período em que a literatura, as artes, a cultura de uma nação ou de uma "civilização" alcançam um grande florescimento ou então o seu apogeu. Assim, fala-se do Século de Ouro na Espanha como de uma "época clássica" do gênio hispânico ou de Shakespeare como do "escritor clássico" da língua inglesa, embora do ponto de vista artístico semelhante designação não lhes caiba de maneira nenhuma.

Por fim, temos o nexo que nos incumbe definir mais de perto, ou seja, o conceito estilístico do que vem a ser "clássico" ou "classicismo". Sob este ângulo, a referência é a princípios e obras que correspondem a certos preceitos modelares, os quais, por seu turno, derivam de certa fase da arte grega e a tomam como padrão. Essa codificação ocorreu principalmente no Renascimento. Foi então que a redescoberta da Antiguidade Greco-Latina ou, como passou a chamar-se, "Clássica", a revalorização de suas produções intelectuais e artísticas, conjugando-se com um extraordinário surto da criatividade italiana e até européia, puseram novamente na ordem do dia o pensamento e os problemas estéticos. Nesse campo, foi de particular importância o reencontro e a tradução direta do grego dos textos subsistentes da *Poética* de Aristóteles, bem como o trabalho crítico efetuado, entre outros, por Scaliger e Castelvetro. Com base nas elaborações desses comentadores surgiu a idéia de que os princípios fundamentais depreendidos da prática e da teoria helênicas constituíam um *non plus ultra* de todo o fazer artístico, os cânones imutáveis das condições e procedimentos que geram a obra de arte. Na medida em que, a certa altura da história cultural de determinados países, sobretudo na França, tal concepção tornou-se dominante e mesmo normativa, em função de um surto criativo que produziu trabalhos notáveis em vários campos da arte, ela deu origem ao período "clássico" do "classicismo" europeu, tendo a sua influência e o poder de suas regras se espalhado no mundo ocidental, inclusive sob a forma de um "neoclassicismo" que prevaleceu durante o século XVIII e fez par com o racionalismo ilustrado. Nestas condições, se se levar em conta que até o Barroco nutriu pelo menos intenções classicizantes, só com o Romantismo se estruturou um movimento que se atreveu a reptar abertamente e em seus fundamentos a perspectiva instaurada pela Renascença. Tudo o mais foi moldado e remoldado segundo a visão clássica.

No que se baseou tão cerrada presa artística? Quais são os seus princípios? De acordo com Croce, em sua *Iniciação à Estética*, o Classicismo se distingue fundamentalmente por elementos como o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenida-

de, a disciplina, o desenho sapiente, o caráter apolíneo, secular, lúcido e luminoso. É o domínio do diurno. Avesso ao elemento noturno, o Classicismo quer ser transparente e claro, racional. E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal. A natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por leis, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo.

Outro aspecto relevante é o disciplinamento dos impulsos subjetivos. O escritor clássico domina os ímpetos da interioridade e não lhes dá pleno curso expressivo. De certo modo, pode-se considerar que ele se define precisamente por esta contenção. A obra de Racine é um exemplo de uma escritura em que as paixões veementes e as tremendas dissonâncias do Barroco foram, por assim dizer, no plano da expressão, domadas por uma forma clássica.

Há evidentemente, nesse domínio, certa autolimitação. O autor desaparece por trás da obra, não quer manifestar-se. Ou melhor, seu desejo manifesto é o de ser objetivo. A obra é que vale como tal e não pelo que ela diz de seu criador. Ela é uma comporta fechada e não aberta. Tal fato exige uma maneira de formar rigidamente ligada ao objeto ou à idéia que se tem dele. Daí a importância dos procedimentos que assumem um caráter de regras. Na medida em que se enquadra em tais leis, a obra é boa, "clássica". É o caso das "três unidades" na dramaturgia. Julga-se que elas determinam a exemplaridade de uma peça.

Ao mesmo tempo, vigora no Classicismo uma rígida separação das artes: elas não se confundem, cada uma obedece a seus próprios ditames. De igual modo, dentro da literatura, cada gênero tem suas leis específicas. A poesia lírica não deve valer-se do padrão épico e este não se confunde com a poesia dramática. A cada gênero correspondem preceitos especiais e a confusão entre os vários tipos de composição é tida como um grave defeito. A obra deixa de ter o valor que poderia alcançar se se conformasse exatamente às regras dos respectivos gêneros.

Relevante também é a lei da tipificação: a arte clássica não quer diferenciar e individualizar, seu propósito é sempre chegar ao geral e ao típico. Na pintura e na escultura, sua busca é a do universal. Na literatura, esquiva-se de descer a distinções psicológicas, muito minuciosas. Em todas as suas formas de expressão, tenta fixar o universalmente humano. Trata-se de um princípio fundamental do Classicismo, já estabelecido nitidamente na dramaturgia por Aristóteles, mas com validade para todas as outras artes.

Numa ordem similar de diferenciação, os clássicos separam igualmente os estilos. Há um estilo alto, de que faz parte, na dramaturgia, por exemplo, a tragédia. Esta espécie de peça não pode recorrer a palavra de extração inferior, devendo ser plasmada e escrita segundo o elevado contexto estilístico que lhe é pertinente. A comédia, por seu turno, exige um padrão médio de composição, enquanto a farsa há de ser escrita em estilo baixo. Os mesmos preceitos estilísticos, racionalizados e canonizados, imperam nas demais formas da produção artística, uma vez que o efeito visado é sobretudo o da clareza e regularidade.

Mais um aspecto, que deflui logicamente de tudo quanto já foi dito, é que no Classicismo o valor estético reside na obra, e somente nela. Por trás da arte, deve desaparecer o artista. Sem ser um anônimo mestre ou oficial, este trabalha quase como um artesão, seguindo as regras estabelecidas, às quais se conforma e se ajusta humildemente. Uma obra, por sua vez, sendo basicamente um autovalor, deve por si fazer-se valer esteticamente, perante o público. Mas não para comunicar-lhe apenas a beleza. O efeito da obra terá de ser "dulce et utile", como diz Horácio. Isto é, além de suscitar reações aprazíveis, ela deve trazer proveitos de natureza prá-

tica, sobretudo didática. Na verdade, segundo a visão classicista, a obra será tanto mais realizada quanto maior o seu poder de veicular, através da bela e suave revelação da forma, ensinamentos e verdades que elevem o conhecimento e contribuam para o aperfeiçoamento do gênero humano.

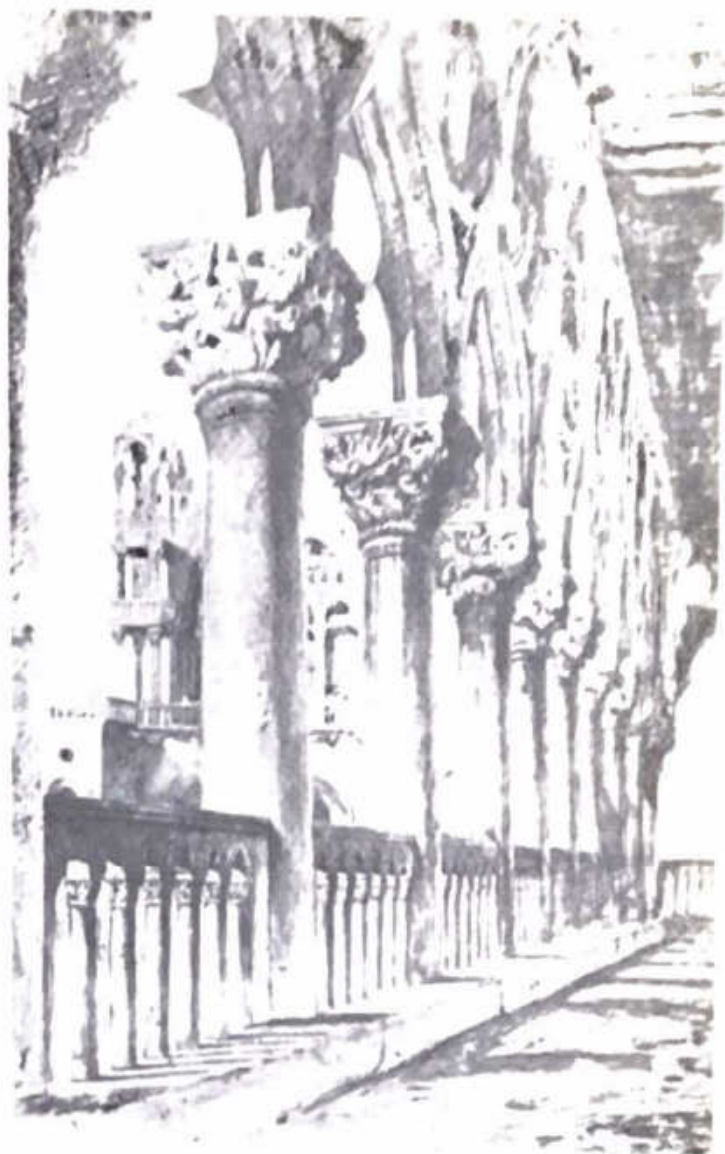
Nesta conexão, recebe particular destaque o efeito moral do produto artístico. Embora quase todos os grandes poetas e artistas — Dante e Shakespeare não menos do que Corneille e Racine — sejam de opinião que a obra de arte tem uma função importante, antes de tudo ética, pois deve enobrecer o homem, purgando-o da carga de paixões que ele acumula na vida social e não consegue descarregar, o Classicismo lhe dá um relevo específico, vinculando-o à boa "forma", capaz de falar à razão.

Estabelecido em termos gerais o modelo clássico, pode-se vislumbrar melhor contra que tipo de arte o Romantismo dirige suas armas. Tentemos agora discernir alguns dos elementos que irão caracterizar a nova corrente. A palavra designativa surge em meados do século XVII, sobretudo na França e na Inglaterra, sendo-lhe dado inicialmente um sentido pejorativo, pois, em meio a um mundo clássico, destina-se a qualificar um gênero de relato ficcional meio disparatado, absurdo, cheio de lances heróicos e fantásticos, onde há muitas peripécias de amor e aventura, que ainda hoje certamente chamaríamos de "romance".

Numa época em que a atmosfera cultural, no que ela tem de melhor, é marcada pelos "espíritos bem pensantes", não é de surpreender que haja pouquíssima compreensão e mesmo condescendência para com tipos de arte considerados inferiores e vulgares. É com escárnio que se vê o *romance* cujo barroquismo, na sua mescla folhetinesca do pícaro e popular com o sentimental e lendário, já encerra numerosos elementos romantizantes.

Mas, pouco a pouco, aplicado sobretudo a personagens, o termo começa a impor-se e a perder sua conotação negativa. Uma lenta transformação do gosto deixa de favorecer as figuras bem proporcionadas e as vistas bucólicas, para destacar, por exemplo, as solitárias, selvagens e melancólicas paisagens inglesas que recebem o nome de "românticas", como que se contrapondo à paisagística serena e composta, de linha "clássica" francesa.

Entre os antecedentes do movimento romântico, também é digna de nota a onda de sentimentalismo burguês que se espraia pelo século XVIII. Um tom intensamente emotivo, que extravasa em especial dos romances ingleses de Richardson, Sterne, Goldsmith, invade a literatura européia. O jovem Goethe, tal como ele próprio se descreve mais tarde em *Dichtung und Wahrheit* ("Poesia e Verdade"), chora sobre estes romances. E não só ele, pois na mesma obra, que é um grande panorama da vida intelectual alemã na segunda metade do século XVIII, vê-se como todo mundo o acompanha nesse choro. O pranto é geral. As lágrimas umedecem boa parte da correspondência daquela época. Assim, quando Wieland, o poeta exponencial do rococó alemão, volta à cidade natal, após dez anos de ausência, e encontra a namorada de sua juventude, os dois estacam à distância de uma dezena de metros um do outro, estremecem e se entreolham longamente; depois, ela dá alguns passos à frente e ele retrocede, ela abre os braços, ele se precipita ao seu encontro e cai, ela o levanta, os dois enfim se beijam e choram abundantemente um nos braços do outro. Mas as lágrimas têm vez outrossim na França da Ilustração, onde surge a *comédie larmoyante*, de Destouche e Diderot. Aliás a tragédia burguesa, um gênero de peça que começa então a ser cultivado, é também extremamente sentimental. É o caso de *Miss Sara Sampson*, de Lessing, texto escrito em 1755 e que constituiu o primeiro êxito do autor. Segundo as descrições da época, o público se comovia a tal ponto com o cruel destino da pobre moça, raptada, seduzida e envenenada, que se desfazia em lágrimas, horas a fio. Não

Vista de São Petersburgo, 1815.

Loggia do Palácio Ducal de Veneza, por John Ruskin.

menos lamentos terá provocado o romance de Goethe, *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, uma das mais lídimas expressões dessa corrente sentimentalista.

Outro fator que também pesa nas origens do Romantismo é um surto de pietismo que, na Alemanha, de então, se coloca contra a ortodoxia protestante oficial, extremamente racional. De forte teor místico, recusa os padrões objetivos da religião, pregando a experiência fervorosa. Importa-lhe sobretudo a vivência religiosa que se processa na intimidade subjetiva do indivíduo e que o conduz, pelo exercício intenso e sincero da emoção e do sentimento devotos, ao êxtase e à contemplação beatíficas.

É claro que no contexto desse misticismo pietista o acento da religiosidade se desloca de fora para dentro. À espera do momento de iluminação que deverá revelar-lhe algo da graça divina, o crente passa a vida observando-se, numa auto-análise constante e minuciosa. Com isso, vai psicologizando naturalmente a prática religiosa, senão a própria religião.

Ora, além de cruzar-se no tempo com um movimento dessa natureza, o Romantismo privilegia, ainda que por via antes artística e secular, tendências e buscas similares cujo foco e âmbito preferenciais também se situam no interior do sujeito, de seu ego e mundo psíquico, e que também desembocam, com grande freqüência, em aspirações e indagações religiosas. Mais ainda, não há de ser mero acaso ou coincidência que um dos principais precursores da corrente romântica tenha sido Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), calvinista convertido ao catolicismo e depois reconvertido ao credo protestante.

O que distingue Rousseau e o transforma em fonte inspiradora da escola romântica é o seu profundo pessimismo no tocante à sociedade e à civilização. Ele não acredita nem em uma nem em outra, estabelecendo o postulado de uma natureza humana primitiva, que vai sendo corrompida pela cultura. Mas não só ela, como também a propriedade, fonte da desigualdade entre os homens, contribuem para que o ser originalmente puro e inocente se perverta no contexto da civilização e da sociedade. Por isso Rousseau exalta a simplicidade da criação. A voz da alma e da consciência, particularmente da consciência religiosa, deve sobrelevar os ensinamentos da civilização, que em geral nada valem, segundo o pensador genebrino. Daí ressalta, evidentemente, a imagem do bom selvagem, do ser íntegro e primitivo, que deve figurar como ideal para o homem corrompido pela sociedade.

Tal concepção rousseauniana irá gerar, como se sabe, o interesse romântico pelo exotismo e pelo indianismo. Pois, estando no encalço do homem em estado "natural", o Romantismo se põe a procurá-lo na América e em outras regiões que se distinguiam ainda pela presença do assim chamado "selvagem" ou "indígena" ou pela diferença acentuada de seu modo de vida "bárbaro" e "bizarro" em relação aos padrões europeus e ocidentais.

Mas a caça à pureza e à inocência não é uma aventura que se desenvolve apenas no âmbito da geografia. Ela também se embrenha na vida social, trazendo uma nova luz sobre estratos até aí relegados a uma obscuridade quase total. É o caso da criança e do jovem que começam a ser valorizados a partir da idéia de que se acham mais próximos da natureza virginal, porquanto, nos termos de Rousseau, "tudo o que sai das mãos do Criador das coisas é bom e tudo se perde nas mãos do homem".

Nestas condições, compreende-se a exaltação do mundo infantil e da mocidade. É preciso deixá-los como são, evitar infetá-los com os artifícios e os males da sociedade. A regra educativa é, para o autor de *Émile ou De l'Education*, a ausência de regra. Trata-se de não corromper a jovem vida, deixar que se expanda à vontade, desabrida e selvagem, caprichosa. O homem deve realizar-se na criatividade e na sensibilidade. A inspiração instantânea, a centelha intuitiva é o verdadeiro guia de seu apren-

dizado ou, para dizê-lo com as palavras de Rousseau: "O capricho do momento é que me ensina o que eu devo fazer", e não a razão.

Anseios análogos também instigam, ao lado de outras motivações, sem dúvida, o enorme interesse pela canção popular que então se verifica em diferentes países, mas principalmente na Alemanha e na Inglaterra. Todo um movimento de retorno à "alma" do povo, às suas fontes de criação, de onde proviria efetivamente a beleza autêntica e a grande arte significativa, suscita a pesquisa que acabou constituindo as bases da ciência do folclore.

A nostalgia do primitivo e do elementar, que é um dos traços fundamentais da *romantik*, liga-se ainda a uma outra característica que ela traz consigo: o culto do gênio original. A questão começa a colocar-se com Edward Young, em suas *Conjecturas sobre a Composição Original*, e com Edward Wood, nos *Ensaios sobre o Gênio Original e os Escritos de Homero*, cujas concepções sobre Shakespeare e Homero causaram, segundo E. R. Curtius, forte impressão no jovem Goethe e fizeram-se sentir na corrente do *Sturm und Drang*. Na verdade, o emocionalismo pré-romântico traz em seu bojo um novo modo de entender o poder de criação artística e o seu criador. Não se trata mais da habilidade e do produto do homem de *in-geniu*, isto é, do "engenhoso" capaz de compor sabiamente uma obra de arte, como quer a visão classicista. Agora, trata-se de um verdadeiro demiurgo, de uma força cósmica, inata, independente da cultura, que decifra de maneira intuitiva e direta o "livro da natureza", criando titanicamente sob o impacto da inspiração. A sua criação é fruto da pura espontaneidade. Não pode nem deve ser retocada, torneada e acabada, por critérios artesanais de perfectibilidade. Ela surge toda e inteira, na completude da expressão autêntica, sincera. Assim, o valor da obra passa a residir em algo que não está nela objetiva e formalmente, e sim subjetivamente no seu autor — a sinceridade. Em outras palavras, o elemento de avaliação estética não é estético.

Vê-se que esse conceito de gênio original reúne, de certa maneira, todos os conceitos, todas as idéias e aspirações do Romantismo. Em seu âmbito fica compreendida particularmente a revolta radical contra as regras tradicionais, canonizadas, do Classicismo, contra as "autoridades" clássicas, contra os padrões consagrados, porque o gênio, evidentemente, não se deixa guiar por modelo nenhum; ele cria livre e espontaneamente; ele não se atém a norma nenhuma, porque nem sequer conhece as normas. O gênio cria a obra com base numa explosão, num surto irracional de sua emocionalidade profunda. E sua criação, por mais imperfeita que seja, na perspectiva das regras clássicas, será sempre a grande obra, porque exprime o estado de exaltação do criador com toda sinceridade, fato que constitui o valor máximo nesse sentido.

O grande modelo, porque os românticos de certo modo também têm um modelo, mas um modelo de irregularidade, por assim dizer, de desobediência e libertação em face do que vinha sendo preceituado e valorizado até então, é Shakespeare. Este é concebido como um poeta bárbaro, cujo estro estava em comunicação direta com a divindade ou as fontes profundas do "espírito". Poder da natureza, na sua interioridade individual e grupal, pôde sobrepor-se a quaisquer cânones ou peias tradicionais, criando graças ao seu gênio uma dramaturgia totalmente irregular, inusitada, "original". Shakespeare será o grande inspirador da literatura romântica, em particular, mas também da pintura e da música do Romantismo. É só pensar em Delacroix, Chassérieu ou em Mendelssohn e Berlioz, que traduziram em composições plásticas ou musicais sua atração pela temática shakespeariana.

Nesse sentido, o mestre inglês constituiu-se realmente numa espécie de paradigma romântico ou, pelo menos, no foco reconhecido dos elementos de uma nova visão estética. Nela, a obra vale enquanto verdadeira e espontânea, ex-

pressão imediata e não raciocinada da alma do poeta. O que prevalece agora não é propriamente o objeto criado, mas o ato de criação e o sujeito criador. Há, pois, um deslocamento da ênfase valorativa, que passa da obra para o autor, a obra valida-se na medida em que exprime o ser profundo do autor. Ocorre então uma certa depreciação do valor objetivo do produto artístico, cuja importância se torna função do gênio que deve revelar-se como explosão subjetiva e não como perfeição objetiva.

Então, esse gênio, um bardo ou um vidente, é porta-voz, por assim dizer, das mais altas esferas, o mensageiro divino, o herói mediador do infinito em meio da finitude. Ele, na sua pequena obra de arte, de alguma forma expressa o cosmo que está na sua alma. Tampouco imita a natureza, como o fazem as regras do Classicismo. É criador como se fosse em si a natureza, porque ele é uma força natural, é gênio.

Tal concepção determina, sem dúvida, uma ruptura brutal com os cânones eruditos, que poderiam converter-se em camisa-de-força da livre vazão do eu ciclópico, das inspirações emanadas de suas profundezas. Isso vai tão longe que um poeta romântico como Musset diz que as palavras com as quais pretende exprimir-se o incomodam. Melhor seria fazê-lo simplesmente através de lágrimas, que traduzem de maneira mais imediata e sincera os sentimentos, enquanto os signos verbais sempre encerram algo de artifícioso, um lastro de estrutura adicional. É preciso romper com isso, dar azo à emoção.

Transladando-se o acento da obra para o autor, salta para o primeiro plano, naturalmente, tudo quanto se relaciona com o sujeito criador e sua vida. Daí o relevo que a "espécie biográfica" — como o disse Nietzsche — adquire no Romantismo. A história pessoal, as paixões e traços de personalidade do artista passam a responder pela natureza e caráter da criação de arte. A obra tende a ser confundida com o autor, num movimento inverso ao do Classicismo, que procura obliterar o autor por trás da obra.

A esta altura, é possível assinalar, em oposição ao estilo clássico, alguns componentes fundamentais da criação romântica. Se num prevalecia a serenidade, a ordem, o equilíbrio, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a disciplina, agora predomina, segundo Croce, a efusão violenta de efeitos e paixões, as dissonâncias, a desarmonia em vez da harmonia. O subjetivismo radical derrama-se incontido, como já se viu na auto-expressão do artista. O ímpeto irracional, o gênio original e a exaltação dionisíaca sobrepõem-se à contenção, à disciplina apolínea da época anterior. Prepondera o elemento noturno, algo de selvagem e também de patológico, uma inclinação profunda para o mórbido, a ponto de Goethe ter defendido o Classicismo como aquilo que é sadio e ter visto no Romantismo a encarnação do doentio.

A atração, entretanto, pelo que se coloca fora do "justo meio" não é apenas um traço estilístico na literatura e nas artes. Vai muito além, invadindo todos os terrenos. Dá-se realmente uma revolução no sentimento de vida e na própria cosmovisão. Não só a sua forma como o seu sentido deixam de girar em torno das colocações tradicionais. Ilustrativo, por exemplo, é o que acontece no campo da ciência histórica. Os românticos têm um senso de história apurado. E parece bastante evidente que devam tê-lo num grau bem maior do que a Ilustração, porque os racionalistas buscam em geral na história o que há de comum em todos os seus eventos. O fenômeno singular não lhes interessa, uma vez que, concentrando tudo na racionalidade, tendem a ver no particular somente aquilo que seja passível de universalização, ou seja, aquilo que nele se pode conceituar. Ora, a história é justamente um domínio onde a sucessão fenomenal é altamente individualizada. Em seu curso, nada se repete, cada fato é novo e sempre diferente, quando tomado em si e não em contextos estruturais. Mas o senso do diferenciado, matizado e característico, que falta em boa parte ao racionalismo ilustrado, o Romantismo o possui, e em alta do-

se, mesmo. Tanto assim que o individualismo num e noutro são de natureza inteiramente distinta. Para o homem da Ilustração, ele se baseia na faculdade racional comum a todos os seres humanos e que os torna essencialmente iguais. Se nem todos os homens têm o mesmo nível, não é por serem uns mais ou outros menos dotados desta capacidade, pelo menos entre os que não estão afetados por deficiência orgânica, mas por causa da educação, dos entraves sociais e outros fatores extrínsecos. Abolidos tais impedimentos, todos os homens deverão aproximar-se da plena racionalidade. Suas potências racionais torna-se-ão ato. Temos aí um idealismo que podemos chamar de abstrato.

Pois bem, o idealismo romântico é de caráter totalmente diverso. Aqui, começa-se a valorizar o indivíduo naquilo que o distingue de outro. E o que o distingue é sua situação social, sua sensibilidade específica desenvolvida num certo âmbito nacional e em outros elementos particularizantes. Assim, na medida em que é salientado o papel dos matizes particulares, o valor passa a recair no peculiar, naquilo que diferencia uma pessoa de outra, uma nação de outra, ou seja, na individualidade. No caso dos grupos nacionais, por exemplo, homens como Herder, Hamann, ambos pré-românticos, viam-nos como sendo todos bons, mas diferentes, devendo manter tais especificidades, porque assim podiam entrar como um instrumento à parte no concerto geral da humanidade. Essa maneira de ver converteu-se sem dúvida alguma no fundamento da concepção propriamente romântica, que procura discernir as dessemelhanças entre os povos, destacando-as mesmo como expressão de qualidades intrínsecas e determinantes da fisionomia de cada conjunto, sem que de um modo geral e direto isso implique em enfoque negativo, deformador ou preconceituoso em relação a outros grupos, pois justamente a diferença singularizadora é que torna a existência e a contribuição de cada organismo nacional um componente único e complementar no processo humano.

E esse individualismo que vai assim surgindo e que é muito importante, porque leva, de um lado, a uma psicologização de tudo e, de outro, a uma caracterização cada vez mais pormenorizada, deixando de sublinhar o típico na arte para salientar o elemento particularizante, isto é, o que qualifica o ser dentro do contexto social e nacional — esse individualismo constitui por certo uma tremenda mudança de enfoque, aproximando de certo modo o Romantismo da perspectiva realista, porque o romântico já se coloca numa óptica que divisa o indivíduo dentro de seu *habitat* socio-histórico. Pode-se dizer, por curioso que seja, que a sociologia moderna tem suas raízes no processo do Romantismo, assim como a própria escola positivista de Comte as tem aí, indiscutivelmente.

O romântico, portanto, com o destaque que ele dá ao característico, àquilo que distingue o indivíduo dentro do quadro da sociedade, da nação, da classe em que se encontra, ou que individualiza estes "meios" da vida coletiva, abre caminho para a ciência social, mas a sua preocupação básica não é de modo nenhum científica, pelo menos numa acepção estrita. O que ele procura é configurar o homem dentro de um ambiente. Daí o seu constante interesse pela "cor local".

O característico, que vai muitas vezes até o caricato e inclusive até o grotesco, é a categoria estética que se liga especialmente, já por se contrapor frontalmente à tipicidade clássica, à expressão artística do Romantismo. Na sua plasmação, entretanto, entra não apenas uma busca de singularidade, como também de totalidade. Com efeito, quando a braços com fenômenos e vistas de maior amplitude, o romântico, para caracterizá-los, não tenta retirar e abstrair seus elementos, mas empenha-se sempre em captá-los em sua *Ganzheit*, "inteireza", em sua *Gestalt*, "configuração". Trata-se, na verdade, de ver cada singularidade em seu contexto geral, cada ser humano na paisagem social que o en-

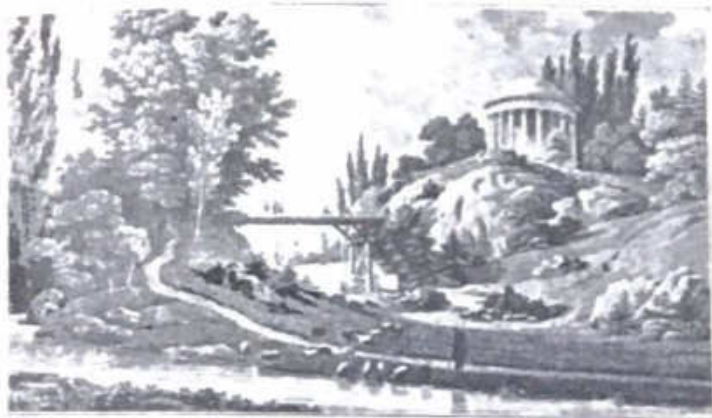
forma e emoldura, relacionando-os por integração da parte no todo maior.

Mais uma vez, evidencia-se quão diverso é o modo romântico de mirar as coisas, em face do prisma do racionalismo classicista. Um tira os elementos do contexto para focalizá-los, enquanto o outro se esforça para iluminá-los dentro de seu quadro global. A partir desse ângulo, a recusa da preceituação normativa do Classicismo, por exemplo, vem a ser mais do que uma simples rebeldia. Pois o romântico vê-se quase obrigatoriamente levado a pensar: se os cânones clássicos foram estabelecidos na Grécia antiga (como se afirmava então) é porque serviam para o seu povo naquele momento, mas o mesmo modelo não pode adequar-se a outra nação, com uma fisionomia coletiva diferente e em outra moldura histórica. Como pois aceitar como regras eternas os ditames artísticos do Classicismo? Uma nova época, um novo contexto, uma nova *Gestalt* exigem uma arte, um estilo, um ritmo distintos. Desse ponto de vista historicista, Herder escreveu um trabalho onde mostra como Shakespeare tinha forçosamente que produzir uma dramaturgia totalmente diferente da helênica, porque provinha de um outro cepo nacional, de uma sociedade muito mais complexa — achava Herder — e de um gênio cultural, de um espírito, de uma alma popular que nada tinha em comum com os da nação em cujo seio medrara a tragédia grega.

Mas, a essência do Romantismo, que rejeita o ideal harmônico da visão classicista, reside antes na contradição. Se de uma parte, ele é presidido por um anseio radical de totalização e integração, numa comunidade quase utópica, de outra, opõe aos padrões de toda sociedade — e não apenas a de Ilustração racionalista — a grande personalidade, o gênio fáustico, prometéico, que não pode ajustar-se a quaisquer limitações e estruturas sociais. Sua irrupção na arte, além de um protesto contra a tentativa de agrilhoar a força criativa do artista em uma legislação estética rígida, é um grito de libertação anárquico no plano político e cultural.

Um eco particular desse brado encontra-se na peça de Schiller, *Os Salteadores*. Para se entender melhor o significado da peça, na época, tomemos como ponto de referência o próprio autor, que era então um jovem médico militar. Eis como ele se trajava, segundo uma descrição: uniforme muito apertado, de acordo com o antigo modelo prussiano; de ambos os lados da cabeça, dois rolinhos de cabelos duros e engessados; um pequeno chapéu militar mal lhe encobre o vértice do crânio, de onde pende uma grossa trança artificial; um laço estreito de crina de cavalo lhe estrangula o pescoço extremamente comprido; as pernas, em feltro, metade sob as polainas brancas, parecem dois cilindros de um diâmetro maior do que as coxas enfiadas em calças extremamente justas; nessas polainas — aliás manchadas de graxa — move-se o poeta, sem poder flexionar os joelhos, andando como as cegonhas. Nestas condições, não é de admirar que Schiller tenha aberto o colarinho da camisa, usando o famoso "Schillerkragen", e ao mesmo tempo que se libertava da sufocação do traje, tenha composto o drama de exaltação ao bandido sublime, para aliviar a asfixia do espírito.

Karl Moor, o herói-bandido-nobre, que tira dos ricos para dar aos pobres, é a encarnação do herói romântico. Em tudo é o oposto da existência restrita, acanhada e apertada do burguês e do cortesão. Livre, vigoroso, vive nas florestas da Boêmia, em estreita ligação com a natureza, expressão completa dos ideais rousseaunianos, é a projeção de todos os sonhos de liberdade schillerianos, inclusive os de liberdade política.

A peça de Schiller, apresentada em 1782, já é de fato uma explosão libertária. O relato do efeito que causou na platéia de Mannheim, por ocasião da estréia, fala eloqüentemente do espírito da época, pois: o teatro parecia um hospício — olhos esbugalhados, punhos cerrados, gritos

O Templo de Mereville, gravura de Perdoux.

Cavalo e Ferreiro, por Géricault.

loucos no auditório, desconhecidos ameaçando-se entre soluços, mulheres a desmaiar e partos precoces; uma dissolução, um caos, em cujas brumas nasce uma nova criação... e um novo espírito, que é o da Revolução Francesa. Compreende-se, pois, que na França, sob a égide revolucionária, o autor e o texto tenham gozado de grande popularidade. *Os Salteadores* eram de certo modo a concreção *avant la lettre* de seu clima e de suas aspirações.

Mas a crítica romântica, já então, vai além do nível puramente político. A insatisfação com a sociedade desenvolve-se, desde cedo, em restrição cultural, profunda e aguda. O próprio Schiller já começa a colocar o problema, que a partir de Hegel e Marx irá ocupar um lugar cada vez mais relevante no pensamento social moderno. De fato, é com seus escritos que surge o tema da alienação do homem. A essa luz, começa a emergir a figura do ser humano convertido em peça da roda gigante da civilização e que por isso mesmo não pode mais desenvolver sua personalidade total. Ele é apenas uma função mecânica, pervertido em sua essência por nossa civilização. Nota-se aí, evidentemente, o latejamento rousseauniano, mas com uma percepção muito mais precisa e uma análise muito mais aguçada do fenômeno, a tal ponto que toca diretamente a colocação atual da questão.

Quer dizer então que os românticos vêem, e no sentido mais profundo, o homem como um ser cindido, fragmentado, dissociado. Em função disso, sentem-se criaturas infelizes e desajustadas, que não conseguem enquadrar-se no contexto social e que tampouco querem fazê-lo porque a sociedade só iria cindi-las ainda mais. Entre consciente e inconsciente, deveres e inclinações, trabalho e recompensa a brecha só poderia crescer, como parte de um afastamento cada vez maior entre natureza e espírito. Daí o sentimento de inadequação social; daí a aflição e a dor que recebem o nome geral de "mal du siècle"; daí a busca de evasão da realidade e o anseio atroz de unidade e síntese, que tanto marcam a "alma romântica".

Se o Romantismo se define, como querem muitos, pelo anelo de integração e completude, compreende-se que os tenha procurado nas mais variadas latitudes do humano. Assim, os românticos tornaram-se uma espécie de andorinhas espirituais — se se pode qualificá-los desta maneira — em busca de países exóticos e épocas remotas nas quais acreditam encontrar a cultura integrada e a sociedade unificada com que sonham. A Idade Média não lhes interessa em si mesma, mas por lhes parecer uma época sem fissuras, de inteireza total. De igual maneira, vasculham as terras "selváticas" porque crêem descobrir aí um mundo primitivo e puro.

Superar as dissociações da cultura, transpor as divisões sociais, saltar as particularizações geo-históricas são, na perspectiva romântica, as vias de acesso ao estado natural do homem, à sua inocência edênica. Mas a aspiração romântica, na sua busca da unidade elementar, não se detém nas projeções utópicas sobre o plano do processo sócio-cultural e mesmo antropológico. No seu desenvolvimento, ela chega às alturas da comunhão cósmica. Unir-se e fundir-se misticamente com o universo em sua infinitude é o sentido pleno da grande síntese. Numa das maiores obras poéticas da literatura alemã, Novalis eleva os seus *Hinos à Noite*, porque, ao contrário da luz do dia, que separa e distancia as coisas, dando-lhes formas distintas, nas trevas da noite, tudo se une e se alça na indistinção do supremo enlevo e bem. E o conceito de noite se funde e confunde com o conceito de amor, e a idéia de amor, com a de morte. É a grande trindade romântica — Noite, Amor e Morte — tal como ela surge, por exemplo, em *Tristão e Isolda*, de Wagner, conduzindo o espírito peregrino do Romantismo em sua procura da comunidade inefável.

Precisamente por aí se pode ver quão longe está o romântico da esfera primitiva que ele tanto ama. No fim de contas, o que prevalece em

todas as suas manifestações é o sentimento e a consciência do paraíso perdido, mas irremediavelmente. O infinito torna-se uma presença e um fantasma que assombram e angustiam com sua falta de fundo, de termo, com sua abertura que se estende para o nada. Na poesia, por trás do arbítrio, do criador, de sua absoluta liberdade, é a informidade básica do sem-fim que se apresenta como expressão essencial do Romantismo. Uma vez que o infinito não pode caber numa forma, a obra não pode fechar-se formalmente, isto é, ser completa. Daí o freqüente caráter inacabado, fracionário, da arte romântica. As formas menores, como o fragmento, o aforismo, o romance musical, tão cultivadas por ela, traduzem estilisticamente essa captação fugaz de algo inapreensível na sua totalidade, que escapa infinitamente a toda plasmação fixadora. Assim, A. W. Schlegel diz: "a poesia dos Antigos era a de posse: a nossa é a da saudade, de expressão de anseios. Aquela — a poesia antiga — se ergue firme no chão da prosa; esta, a nossa, a romântica, floresce entre recordações e pressentimentos". Em outros termos, a arte romântica sonda o passado ou o futuro — a idade de ouro primitiva ou então a visão áurea do porvir — mas nunca a atualidade prosaica. É uma evasão, um escapismo radical para o mundo da imaginação. Mais do que isso, a realidade, para ela, reside no imaginário, ou é, inclusive, seu produto, como quer Fichte, com sua imaginação criadora. Seja como for, a elaboração imaginativa e sensitiva adquire um primado de tal ordem que é impossível formalizá-lo em obras artísticas com os antigos moldes de redução clássica, cujos limites ela rompe e extravasa por sua própria natureza. "O ideário antigo — afirma ainda A. W. Schlegel — era a concórdia e o equilíbrio perfeitos de todas as forças; a harmonia natural; os novos, porém — nós, os românticos — adquirimos a consciência da fragmentação interna, que torna impossível esse ideal. Por isso a poesia espera reconciliar os dois mundos em que nos sentimos divididos — o espiritual e o sensível — e com todas as pluralidades que isto implica". A questão é amalgamar como forma, mas somente ao nível da expressão, pelo que se depreende das seguintes palavras do mesmo autor: "Na arte e poesia gregas manifesta-se a unidade original inconsciente de forma e conteúdo; na nossa, procura-se a interpenetração mais íntima de ambas; no entanto, ao mesmo tempo, elas permanecem opostas. Aquela — a poesia grega — seleciona sua tarefa, pagando pela perfeição; esta, a nossa — a poesia romântica — só pela aproximação infinita pode satisfazer seus anseios de infinito".

Pode-se, portanto, concluir que, embora engajados na procura da unidade e da síntese, os românticos têm uma percepção agudíssima da cisão que os domina. Por outro lado, em função disso e certamente por imposição de suas tendências, empenham-se em alcançar a realização sintética não pela harmonização clássica, mas pela violência de movimentos polares, pelo choque de contrastes, pela ênfase extrema das contradições e dos antagonismos. Esperam chegar à síntese, por assim dizer, oscilando entre os elementos antitéticos e procurando então um ponto de aproximação infinita, para, num salto, fundi-los, e a si também, dialeticamente. Não é à toa que Hegel e a dialética moderna surgem em seu contexto. Esse movimento, do ponto de vista histórico, lógico e ideológico, é visceral no Romantismo.

Nestas condições, não há motivo de surpresa se os românticos, mesmo em seu quadro caracterológico, são assim contraditórios, se num momento se entregam a um ardor extasiado e, noutro, logo a seguir, se envolvem em tristeza mortal. Essa esquizotimia, por assim dizer, essa dissociação, repete-se o suficiente para denunciar um traço característico e talvez corresponda até a uma configuração biotípica. Em todo caso, dando vazão a violentas oscilações de temperamento, a arte romântica derruba, com sua paixão e exaltação, todos os cânones e padrões estilísticos que cercavam o estro classicista, instaurando uma nova forma, descerrada, fundamento da moderna estética do informe. E que tal

visão começou com o Romantismo e é inerente a ele, torna-se mais do que manifesto no famoso "Prefácio" de *Cromwell*. Aí, Victor Hugo frisa precisamente que o período romântico cria ou procura revelar a consciência do discorde no homem e no próprio universo, justamente o contrário do Classicismo, que se afaina em captar a harmonia universal. Por isso, a obra de arte que a exprime, o drama, deve unir luz e sombra, corpo e alma, o animalesco e o espiritual, *A Bela e a Fera*, plasmando-os com as formas do grotesco e do sublime, pois "A poesia verdadeira, a poesia completa está na harmonia dos contrários".

Se a expressão da dissociação universal que caracteriza o ser humano, particularmente em nossa civilização, há de ser o signo da arte verdadeiramente inspirada, compreende-se que a simbologia romântica esteja povoada de figuras desse esfacelamento e fragmentação: sósias, duplos, homens-espelhos, homens-máscaras, personagens duplicadas em contrafações e alienadas em sua humanidade. Todos eles são outras tantas concreções que realçam o caráter contraditório e cindido do espírito artístico que as gerou. Na verdade, o romântico, enquanto batia o espaço e o tempo empós a unidade e a inocência, era perseguido por sua própria sombra desdobrada, pela consciência de ser um homem dividido, estranhado, social e culturalmente. Reencontrar a inteireza é a meta da dialética de sua fuga.

Neste sentido, é muito típico o ensaio de Kleist sobre as marionetes, onde se diz que o homem, quando se mirou pela primeira vez no espelho, reconhecendo a si mesmo, perdeu a inocência. Agora, ele quer descobrir o caminho de volta. Para tanto, precisa comer mais uma vez da árvore do conhecimento, a fim de conquistar um grau de conhecimento infinito e alcançar de novo, pelo outro lado, o paraíso da inocência, de uma segunda inocência.

O grande sonho dos românticos é a inocência, a segunda inocência que englobe ao mesmo tempo todo o caminho percorrido através da cultura, isto é, uma inocência que não seria mais a primitiva, a do jardim do Éden, mas uma inocência sábia. É a famosa criança irônica de Novalis, um dos grandes símbolos do movimento romântico.

13. UM ENCERRAMENTO

Anatol Rosenfeld / J. Guinsburg

Encerrando este Curso sobre o Romantismo, vou inicialmente recapitular algumas das idéias aqui expostas, depois tentarei acrescentar aspectos que porventura não tenham sido mencionados e, por fim, procurarei salientar certas repercussões do Romantismo sobre a arte atual.

Na palestra que foi pronunciada por Jacó Guinsburg como ponto inicial desta série e na que me coube a seguir, partimos da ruptura do Romantismo com o Classicismo. O Romantismo foi colocado, antes de tudo, como uma quebra em relação aos cânones, às regras, às normas e às convenções clássicas, uma vez que desde a sua irrupção como movimento evidenciou-se uma espécie de decomposição da forma de arte até então vigente, cujas leis dominaram durante séculos o fazer artístico na Europa e que, em essência, constituíam a canonização de aspectos fundamentais da arte e da literatura da Antiguidade greco-latina. Em sua feição normativa, estes cânones apresentaram-se como sendo prin-

cipalmente os da proporção, da racionalidade, da objetividade, da unidade, do equilíbrio, da harmonia, da moderação, da disciplina, do desenho sapiente. São os elementos de uma linha apolínea, clara, lúcida, harmoniosa, solar, diurna, que se pode definir como o estilo específico do Classicismo. Esse estilo, desde o Renascimento pelo menos como busca deliberada, foi se impondo à literatura e às artes, como uma prática e um ideal. E mesmo o Barroco sempre teve, no mínimo como ponto de mira, a ordem clássica ou, se se quiser, um projeto classicizante, havendo sempre, de sua parte, uma tentativa de aproximar-se do Classicismo, porque o Barroco, curiosamente, era barroco a despeito de si mesmo: seus expoentes buscavam a expressão barroca enquanto homens, enquanto artistas seu ideal era clássico. Na verdade, em essência, pensavam poder criar, a partir de si mesmos, uma arte realmente clássica. Exemplos desta arte barroca, mas ainda subclássica, são particularmente os grandes dramaturgos franceses, como Racine, Corneille, Molière e outros, que conjugam nas suas obras a emoção barroca com a razão clássica. E poder-se-ia dizer algo parecido em relação à dramaturgia e arte espanholas da Época de Ouro, consideradas exemplos de barroquismo, sem que, todavia, jamais deixassem de visar ao Classicismo. O mesmo sucede em manifestações artísticas das mais variadas, inclusive as maneiristas, que se estendem, através do neoclássico, até o momento em que o Romantismo rompe radicalmente com esta perspectiva.

A revolução romântica altera e subverte quase tudo o que era tido como consagrado para todo o sempre no Classicismo. Assim, na proposta classicista, o valor básico é situado na própria obra. O artista apaga-se por trás de sua realização, não pretende exprimir em primeiro lugar, na obra, a si próprio e a seu mundo interior. Este não desempenha papel relevante, pois o seu interesse é o de apresentar uma visão da natureza, do universo do homem e das coisas como objetos de mimese e representação objetiva, sem que a subjetividade se intrometa, intervenha em demasia. O artista clássico se considera sobretudo um artesão a serviço da obra, cuja perfeição é sua meta. Este propósito fundamental do Classicismo liga-se a dois outros, não menos importantes: a obra deve agradar e ser útil ao público. O primeiro a subordina a um juízo de gosto e a um consenso coletivos ou daquilo que exerce esta função em seu nome, o segundo a um fim implícita ou explicitamente pragmático, do qual o mais usual é o didático. Trata-se de exercer, através da arte, influência moralizante e ajustadora, quer ela opere por meio da catarse ou de um outro efeito de purificação emocional, quer pelo próprio caráter exemplar da configuração artística, e isto de tal modo que o resultado será um aperfeiçoamento, uma vivificação pessoal e, em última análise, um ajustamento social. Vê-se, pois, que no âmbito da visão clássica a arte tem a seu cargo uma função poderosa e de grande significação na sociedade.

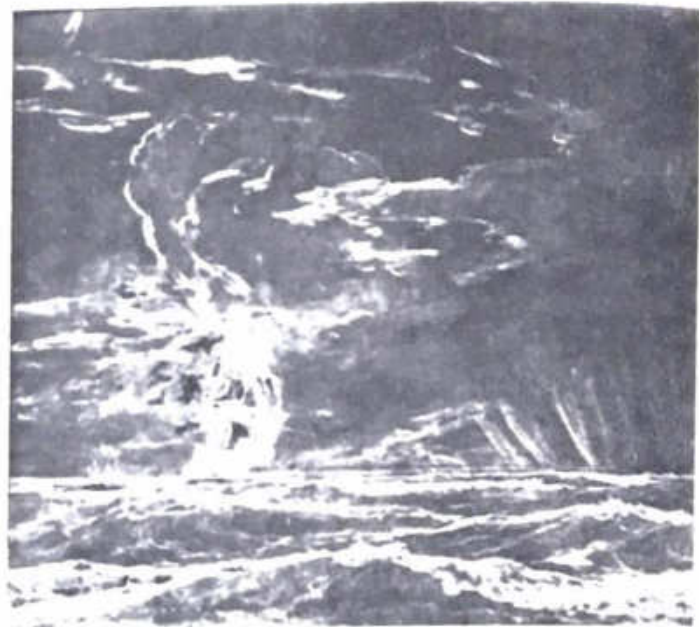
O Romantismo tampouco aceita essa concepção. Para ele, o peso não está mais no produto; o que lhe importa é o artista e a sua auto-expressão. A objetividade da obra como valor por si deixa de ser um elemento vital do fazer artístico. A criação, como tal, serve apenas de recurso, de via de comunicação para a mensagem interior do criador. Quanto mais impregnada deste elemento, melhor será, não importando se é bem acabada, concluída, se constitui uma representação fiel e agradável de seu objeto. Contanto que o artista tenha conseguido exprimir-se, "confessar-se" por seu intermédio, ela está realizada. O que vale, portanto, é a subjetividade do autor, ao lado de um eventual efeito de fascinação, um mágico encanto emocional que poderá prender em suas malhas a "alma" do receptor.

Este papel do artista foi largamente exposto em várias das palestras aqui proferidas. Cabe ressaltar ainda que ele se vincula em particular com o culto romântico do gênio. O gênio principal, o de maior evidência no Romantismo,

é Shakespeare. Há outros: Ossian, os bardos nacionais e assim por diante. Todos são inspirados por forças divinas que falam através deles, isto é, das grandes personalidades e artistas, os quais podem também receber o impulso criador do povo, de seu espírito, de seus temas e produções peculiares. Destarte, o gênio está, de alguma forma, em contato profundo com os poderes celestiais e as fontes populares, exprimindo-os em essência.

Vê-se, pois, de onde procediam as forças que, num golpe tremendo, já iniciado por volta de 1760, começaram na década seguinte a demolir a grande ordem clássica, essa forma tetônica ou, se se preferir, arquitetônica, em que as coisas são pensadas e feitas em função do equilíbrio das partes, de sua elevação e postura compostas. Trata-se de um contexto estético onde a obra se coloca como um mundo autônomo, encerrado em si, válido por si. Por princípio, ela não procura ultrapassar seus próprios limites. É um quadro contido dentro da moldura, que gira em torno de si mesmo, de um centro que lhe é interior, sem visar a nada que esteja fora. Por isso a obra de arte clássica tem sido chamada também de "obra fechada". Ora, comparativamente, numa realização romântica o caráter "aberto", não "tetônico", mas "atetônico", se faz visível. O centro não mais parece situado nela mesma, porém em algum ponto externo, "além" de qualquer enquadramento, um centro direcional e gravitacional para o qual a obra parece voltada desde sempre e atraída incessantemente. Uma conseqüência extrema desta "excentricidade" em relação a si mesma será, por exemplo, em nossos dias, o tachismo, que propõe uma pintura livre de qualquer "moldura", que possa continuar indefinidamente, para além da tela.

Essas formas abertas cultivadas pelo Romantismo, naturalmente já encontram antecipação no Barroco. A diferença é que agora são apresentadas de um modo deliberado, até com certo teor programático, ou seja, os românticos declaram que é seu propósito criar obras dessa natureza, ao passo que o artista barroco, em essência, se propunha a ser clássico. No Romantismo a questão é, pois, efetivamente destruir a forma clássica e tetônica para abrir o produto artístico, do ponto de vista estrutural. Em todas as conferências tal propensão veio de um ou de outro modo à tona. O Prof. Landsberg, por exemplo, falou das formas abertas em música, que na corrente romântica se manifestam especialmente nas contínuas incisões praticadas na grande forma clássica, que é partida e repartida em composições fragmentárias, como são os *intermezzi*, interlúdios, improvisos, caprichos, poemas sinfônicos, *romans-musicaux* etc. O mesmo fenômeno foi constatado na pintura, onde o esboço, a gravura (Goya, Doré), a arte do *animalier* (Barye), tidos até então, de um modo geral, como gêneros menores, começam a ganhar importância, ao mesmo tempo que o movimento psicológico, a impressão subjetiva, a expressão irônico-grotesca invadem a representação plástica com o intuito deliberado, ao contrário do que acontecia no Barroco, de violar passionalmente, pelo registro psicoplástico e sobretudo psicocromático, as serenas linhas e contornos, a sapiente proporção e perspectiva da mimese clássica. Na dramaturgia e no teatro, Sábato Magaldi mostrou como as estruturas tradicionais da tragédia se rompem na peça romântica, que é assaltada por formas como as do chamado "drama de farrapos", feito de pequenas cenas, em pedaços sem travejamento cerrado, sem uma ação continuada, sem que o enredo realmente se feche ao fim. As peças acabam sem que haja propriamente um fecho, encerrando-se com um sinal de interrogação, por assim dizer. Sua forma é como que circular e a ação poderia, parece, prosseguir indefinidamente. É o que acontece em Musset, em Büchner — que já não é a bem dizer um romântico, mas que absorveu muita coisa do Romantismo. Em ambos é visível a forma retalhada, de cenas e quadros muito breves. Por exemplo, o *Lorenzaccio*, de Musset, é um drama onde algumas ações levam apenas três, quatro ou cinco minutos, e acaba-se

Os Pequenos Aborrecimentos da Felicidade, litografia de Gavarni.

Navio no Mar, por Washington Allston.

a cena, surgindo logo a seguir um novo local, num outro momento. Algo semelhante ocorre com o desenvolvimento do *Woyzeck* de Büchner. São construções dramáticas nas quais já reponta uma técnica que se poderia chamar de impressionista. Assim, a estrutura "esfarrapada", fragmentada, de certas obras românticas constitui nítida antecipação das propostas do impressionismo, como o de Tchekhov, no fim do século XIX.

Ao mesmo tempo, com o abalo dos valores clássicos, dá-se naturalmente a destruição de todos os valores canonizados não só pela estética do Classicismo. Como Jacó Guinsburg mostrou em sua palestra, nasce daí uma relativização geral, que é tanto mais acentuada quanto o historicismo, uma das manifestações características do movimento romântico — vê tudo em fluxo histórico. Não há pois nada que sobreleve, que dure, afora a história. Todas as coisas são historicizadas e, com isso, relativizadas, sendo vistas como fenômenos momentâneos de um certo instante histórico. Enfoque típico do Romantismo, a tendência historicista lhe conferiu maior poder destrutivo nos golpes que desfechou contra os cânones do Classicismo e sua pretensão ao *status* de verdades racionais e absolutas, portanto eternas. Daí por que, a partir da contestação romântica, surge uma seqüência cada vez mais rápida de vanguardismos: nenhum valor mais se sustenta, todos estão abalados em sua base. Esse fenômeno, tão característico de nosso tempo, faz sua primeira aparição sensível com o Romantismo. Por isso não é descabido dizer que o fenômeno do Romantismo já traz o selo de nossa atualidade, quando em face do esboroamento do que era tradicionalmente consagrado e válido, cada indivíduo surgindo, estabelece um novo valor, um novo vanguardismo, uma nova expressão. Os exemplos contemporâneos dessa mobilidade, dessas marés montantes e vazantes no plano das tendências, são fatos de nossa vida e nosso testemunho. Os "ops" sucedem-se aos "pops" e os "ismos" renovam-se em fluxo incessante. Mais uma vez, caminhamos hoje senão na trilha pelo menos com o impulso do movimento romântico.

Nas exposições aqui realizadas foi apontado como, no terreno da música, do teatro e das artes plásticas, o Romantismo põe em relevo e caracteriza a cor face à linha, se é lícito retomar neste contexto e em relação a artes tão diferenciadas a proposta de Wölfflin nos seus "conceitos fundamentais". Assim, se no Classicismo a sobriedade e calma do elemento linear se impõem, por exemplo, na composição plástica e musical, o colorismo, a violência da cor irrompe agora, na época romântica, com o ímpeto de uma liberação subjetiva que procura ganhar a superfície através da obra. Esta última é, como já se viu, um meio e não um fim em si. Trata-se de abrir por seu intermédio uma via de expressão da interioridade do sujeito e não o de construir um modo de representação da exterioridade do objeto. Um Delacroix, ainda que não toque na proporcionalidade, no modelado das figuras e em outros componentes da tradição pictórica clássica, chega, na vibração tonal e no arrebatamento cromático, à beira de uma pintura impressionista. Outro tanto sucede seja no plano do intimismo musical de um Schumann ou Chopin, seja no das explosões orquestrais de um Berlioz. Uma estruturação mais aberta e pessoal, que dá maior vazão às forças íntimas, aos psiquismos e às paixões, põe portanto abaixo o domínio clássico da contenção geométrica e típica, sobrepondo-lhe o da incontinência de um cromatismo emocional, propenso ao matiz particular e à nota local, característica.

Verifica-se então que, com o Romantismo, se instaura um modo de ver as coisas, de um cunho irracional e até cego, porque destemperado, sem disciplina, seja no âmbito geral da cosmovisão, seja no âmbito específico da manifestação artística ou política. Os românticos se colocam contra todos os padrões da civilização racionalista e, evidentemente, contra os padrões anteriores, do absolutismo. Há uma verdadeira explosão libertadora, mas de um libertação anár-

quica e, como todos os estouros deste gênero, o Romantismo mostrou-se, ao menos em seu primeiro momento, também liberticida como forma de pensamento político. É sem dúvida libertário, mas liberticida, ao mesmo tempo, por ser uma busca desenfreada de liberdade.

Mais uma vez, o Romantismo se situa nas antípodas da visão clássica. Neste sentido, sob o ângulo social, uma comparação com o teatro de Molière poderá ser bastante ilustrativa. Na obra do comediógrafo francês um dos temas fundamentais é o do ajustamento à sociedade, em que termos ele deve ocorrer. O meio e o critério básicos são o bom senso, o equilíbrio das paixões e propensões que desregram a conduta social das personagens, colocando-as em situação cômica pela inadequação aos marcos "comuns" da normalidade. Por isso os conselheiros molierescos procuram essencialmente reconduzi-las a atitudes socialmente "razoáveis", admissíveis, segundo as normas então vigentes. À luz de Bergson, poder-se-ia dizer que se empenham em flexibilizar-lhes os enrijecimentos de "caráter", os automatismos e cacoetes anti ou a-sociais que as revestem de caricata excentricidade aos olhos dos "sensatos", isto é, dos que se comportam com "juízo" e "regra" da sociedade. O desajustado é, pois, uma figura cômica para Molière. É o indivíduo reto demais para poder conviver com as fraquezas e vaidades humanas que, no entanto, fazem parte da realidade dos homens e, por isso, do jogo social, devendo ser, senão perdoados, acolhidos e tolerados "com-medida", a não ser que se queira incorrer em misantropia e cometer o pecado do "anti-social", como parece insinuar o conselho amigo. É também o caso do indivíduo velho demais para amar uma mocinha, tornando-se ridículo no seu despropósito, tão nítido aos olhos da sociedade, de modo que a função do amigo é como que dizer-lhe: "Não, não pode ser assim. Você precisa ajustar-se..." Em outras palavras: "Seja racional, modere-se, evite todos os excessos" — tal é a sugestão subjacente à comédia molieresca.

Ora, no Romantismo emerge exatamente o oposto. O desajustado é basicamente uma figura trágica e não mais cômica. Os verdadeiros valores estão de seu lado. O ajustado *deve* ser desajustado. Ele é que tem razão e não a sociedade. Há nisso, não apenas uma afirmação do eu em face de seu contexto, como um protesto e uma profunda crítica cultural, uma insatisfação com a sociedade e, como já foi salientado, com as condições nela reinantes na época. É certo que Schiller já havia lancetado de maneira genial a problemática, mostrando a estatização, a burocratização, a engrenagem social e a alienação do indivíduo dentro dessa engrenagem. Trata-se de uma incisão magnífica, que precede Marx e que se apresenta hoje, muito transformada, sem dúvida, nas obras de Kafka. Assim, ainda que num período e num ambiente em que o processo não tem a amplitude nem a virulência que revela em nossos dias, ele já é diagnosticado com precisão por Schiller, cuja crítica, naturalmente inspirada também por Rousseau, é retomada e radicalizada pelos românticos. Sentindo-se à margem da sociedade, como alguém dissociado dela por seu caráter superior mas não reconhecido (a mediania "filistéia" impera), fragmentado intimamente por esse "estranhamento", sofrem com a situação a que se julgam reduzidos. Daí provém a sua *Weltschmerz*, "dor-do-mundo", que no aspecto social, cultural e até existencial traduz o profundo desconforto, a angústia, o sentimento de desterro do homem romântico em sua relação com o contexto onde lhe é dado viver. Incapaz de superar esta cisão por uma de-cisão, vê-se permanentemente cindido, o que determina, de um lado, uma passividade no agir, muito típica do Romantismo, pelo menos em sua primeira fase; de outro lado, a mesma divisão o coloca numa relação não só irônica em face de si mesmo, como crítica em face do mundo.

Então, a arte romântica, na sua forma aberta, desproporcionada, atetônica, desintegrada, é em essência uma expressão dessa fragmentação cultural, e ela pretende sê-lo deliberadamente. Os

românticos querem, através de sua criação artística, exprimir primordialmente esta cultura dissociada, estilhaçada, alienada. Ao mesmo tempo, porém, procuram superar o quadro de sua indecisão e das contradições discernidas, por uma busca ansiosa de síntese integrativa. Como o Prof. Landsberg frisou na última preleção, ao discorrer sobre Wagner, há neles uma genuína volúpia de síntese, todo um erotismo, que vai do abraço amoroso até a síntese universal, que envolve tudo em seu amplexo. Isto é, a síntese começa por um desejo de amor completo, que talvez não seja possível em termos humanos, pois dois continuam sempre dois, não podendo tornar-se um só por mais que se abracem e se enlacem. Em conseqüência, o desejo de união amorosa leva imediatamente, nos românticos, a uma visão do amor quase impossível, místico, embora tudo seja concebido ao nível dos seres carnais, ainda que idealizados. Basicamente, há neste *eros* um forte componente sadomasoquista, uma vez que só se poderia atingir a almejada união total, a fusão dos amantes, anulando-se ou suprimindo-se de algum modo um dos elementos do par — o abraço que o destruísse, ou o auto-aniquilamento, romperia a dualidade, cingi-la-ia no um. De uma ou de outra maneira, o suicídio e a morte amorosa passam a ser cultuados como "vias" da *unio*, da elevação à unidade suprema, alvo constante das buscas românticas. Mas não é apenas no enfoque do amor que se manifesta este anseio de integração. Sua presença não é menos sensível no interesse quase obsessivo pela unidade das grandes épocas religiosas da História, como a Idade Média, ou da vida contemplativa e mística no Oriente, ou ainda do mundo primitivo, na sua pureza e integridade selváticas e autóctones. No colorido exótico do índio americano, por exemplo, o olhar romântico enxerga o viço e a completude da natureza. Aí situa-se um verdadeiro Eldorado para o Romantismo, que se lança, sobretudo pela imaginação, à aventura geográfica e histórica, explorando estas terras do maravilhoso e do ignoto, na procura do primitivamente elementar e inconsciente, porque nele não existiria ainda a cisão, o fracionamento que os românticos encontram (desencontrando-se) na cultura do seu tempo.

Com o espírito romântico começa, portanto, não apenas como interesse histórico, arqueológico ou etnográfico, essa busca do "primevo" e do "original", que ainda é a nossa e que nos coloca, uma vez mais, na sua esfera de irradiação — se se quer adiantar de novo uma conclusão do exame ora em curso. Mas a preocupação, para não dizer o fascínio, do Romantismo pelo elementar e arcaico, que se liga naturalmente ao seu sonho de reintegração numa nova e grande unidade sintética, implica sem dúvida, e quase necessariamente, numa revalorização do mito. Mais do que uma afinidade de pensamento, e ela é grande, ou de um cuidado de conhecimento, também acentuado, trata-se principalmente de um meio de expressão capaz de polarizar o turbilhão emocional e imaginativo, contraditório e anárquico, do que se convencionou chamar de "alma romântica". É no mito, pois, que ela tenta condensar-se, achar a síntese, como se verifica, por exemplo, na música de Wagner, com *O Anel dos Nibelungos, Tristão e Isolda, Parsifal,* obras que se propõem como fim precípuo criar, em termos de uma nova arte, grandes sínteses míticas. Entretanto, se a proposta wagneriana foi a mais abrangente, não foi a única nem a primeira a enveredar por esse caminho. Tipicamente românticas, como são, as veredas (Grande Sertão...) do mito já haviam atraído desde o princípio Novalis, cujo idealismo mágico considera o mundo tão-somente "um *tropus* universal do espírito, uma imagem simbólica deste". Mas o *daimon* não é apenas alemão, apesar do Doutor Fausto, pois seu espírito reaparece, de várias maneiras, nos expoentes franceses do Romantismo. Assim, Vigny configura em *Eloá* o mito do mal e em *Moisés* o mito do gênio solitário, tão cultivado pelo repertório da época. Poder-se-ia multiplicar

a exemplificação que evidencia a importância da questão para os românticos.

Na verdade, o mito torna-se, para eles, um elemento fundamental de sua visão, uma das chaves que lhes parece dar acesso ao reino do simples e do uno, onde não existem as fissuras e as complicações alienantes de uma consciência reflexa e fragmentária, de uma civilização que tudo dissocia e faz de tudo raciocínio. Por isso, como é marcante nas criações de Wagner e outros artistas de tendência análoga, a recuperação das formas de expressão mística e, por conseqüência, a remitização de um seu *medium* por excelência, a arte, converte-se numa tarefa vital. Por seu intermédio, seria possível não só chegar a uma nova grande forma integradora, como, o que é principal para a alma penada do romântico, alcançar de novo, para além da di-visão, uma visão unificada, senão beatífica ao menos edênica.

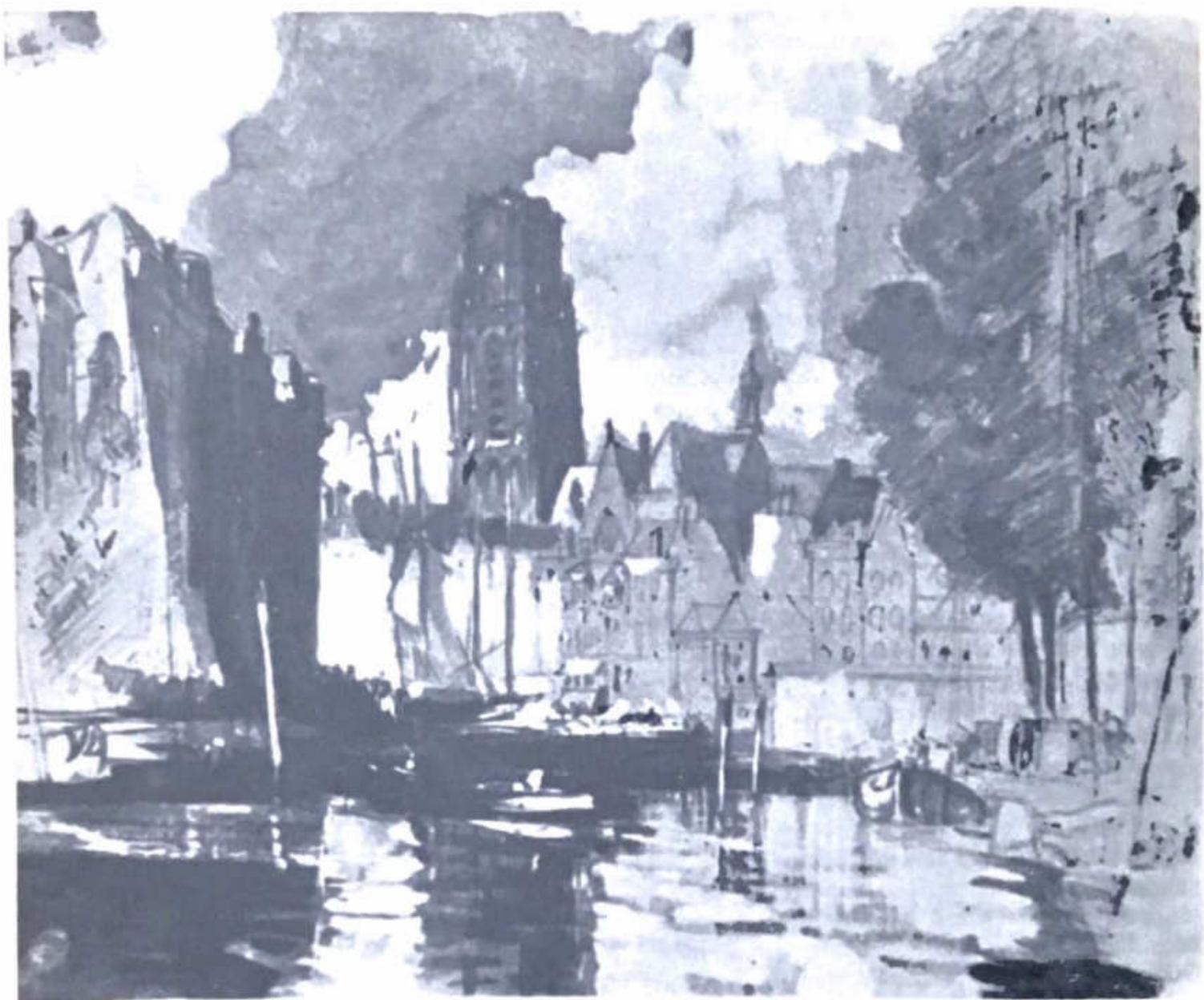
Entrementes, essa busca de unidade quase mística, ou mística mesmo, muitas vezes, também se exprime na política, com algumas conseqüências, a longo prazo, assaz negativas. Porque os românticos querem superar a sociedade que eles chamam de "mecânica", isto é, mecanizada, através de um novo tipo de comunhão, orgânica. Esta idéia de uma *polis* homogênea, uma comunidade na acepção literal da palavra, que seria a base de importantes desenvolvimentos na sociologia, como a da famosa obra de Tönnies, *Comunidade e Sociedade,* foi outrossim a raiz de um movimento de integração organicista etno-nacional que, por diversos canais e em diferentes concreções, percorreu os séculos XIX e XX europeus, sendo a comunhão racista do hitlerismo uma de suas deletérias florações recentes, e não a última. O Romantismo evidentemente não tem culpa nenhuma disso, mas não se deve tampouco esquecer que, por imprevisível e indireto que se tenha de considerar o efeito, ele deriva do irracionalismo social dos românticos, sua focalização mística, mítica, de uma organicidade coletiva, de onde resultou a proposta de uma nova unidade nacional, porém ao nível mais étnico de uma comunidade de sangue ou de um profundo parentesco etno-cultural, e não de uma sociedade racionalmente ordenada. Mais uma vez, percebe-se, o intento é o de reconquistar a inteireza original do homem.

Mas se os românticos amam tão apaixonadamente o que se lhes afigura primitivo, fazem-no, é claro, por já não ser esta a sua condição. Em geral, anseia-se por aquilo que não se é. Como disse Hoelderlin, "Wer das Dichtgedacht denkt liebt das Lebedig", ou seja, numa tradução muito tosca, "Quem pensa o pensamento mais profundo, ama a vida mais viva". É o que acontece aproximadamente com os românticos. Eles não são de modo algum primitivos, pelo menos os da segunda geração, pois os da primeira, com a qual o movimento eclode, apresentam ainda certos traços desta natureza. Mas o grupo principal, que aparece na Alemanha por volta de 1800, não contém elemento primitivosta, ocorrendo o mesmo com os românticos ingleses ou, posteriormente, com os franceses. Trata-se de intelectuais citadinos, em muitos casos metropolitanos, vivendo uma existência muito distante da natural, muito dissociada deste ponto de vista e até extremamente marginalizada, que os traz à beira da neurose. Sem entrar nos fatores sociais que condicionam o fenômeno, fatores que em parte foram aqui abordados e que suscitaram em geral uma vasta literatura sociológica, pode-se considerar de maneira conjunta que o fenômeno do romantismo é um produto típico da vida e cultura urbana de uma Europa sob o impacto da revolução burguesa. Seja como for, o primitivismo romântico não é o fruto agreste de um viver na natureza, nem sequer de uma cultura tribal ou mesmo aldeã, mas sim o florão apurado de formas de existência material civilizadíssimas e de um espírito requintado, sofisticado.

Um exemplo expressivo disso é a chamada "ironia romântica". Trata-se de uma forma de pensar muito sutil e específica que, no seu caráter oblíquo e cindido, reflete as complexas circunvoluções mentais de gente extremamente crí-

tica, sensível e refinada, individualista e anárquica, afeita ao trato diuturno do espírito e das letras, um gênero de pessoa que na Alemanha é chamada de *Asfaltliterat*, "literato de asfalto". São criaturas essencialmente urbanas, que vivem como plantas algo emurchecidas e lânguidas na atmosfera assaz sufocante da grande cidade. Em seu meio sempre surge aquele *tedium vitae*, o enjôo de viver tão característico do homem *blasé*, uma criatura que já experimentou de tudo e não mais sente prazer em nada, que precisamente por isso procura a satisfação do mais rústico e elementar, porque isto poderia representar uma fonte de restauração de seus sentidos estiolados, um banho de juventude, por assim dizer. É preciso pensar nos românticos nestes termos, como gente altamente cultivada e sofisticada, e não como primitivos.

Não é, pois, de admirar que flores inusitadas tenham brotado neste ambiente. A palavra "niilismo" é uma delas. O primeiro a usá-la, ao que se saiba, foi Novalis. E na verdade a negação radical que o termo implica, não só na esfera dos valores, é profundamente afim ao sentimento e ao clima em que vivem os românticos. Outra planta deste vergel é o cansaço, o torpor que parece envolvê-los e que se traduz de muitas maneiras, além da metafísica aspiração ao repouso eterno e ao nirvana. Os românticos, por exemplo, exaltam a ociosidade e a preguiça, no que se opõem frontalmente à concepção dos clássicos. Estes querem aproveitar utilmente o tempo. O tempo é para eles produtivo, quantitativamente importante. É preciso contar os minutos, é preciso ser pontual. Goethe, cuja face classicista é tida como a mais significativa para a crítica alemã, observa que a hora tem sessenta minutos, cada minuto sessenta segundos e o dia tantas e tantas horas, acrescentando: eis um campo em que posso trabalhar, posso plantar nele. De fato, para o clássico o tempo é um terreno fértil, onde lhe é dado semear com proveito. Já o romântico não encontra nada de bom no tempo nem vê sentido em cultivá-lo. Na realidade, gostaria de anulá-lo no sono eterno ou pelo menos esquecê-lo na sonolência constante. Quebrar os relógios é uma de suas metáforas fundamentais. Não lhe interessa marcar e saber as horas, não pretende plantar nada na temporalidade. Não lhe parece que ela possa frutificar. Quando muito, poderia dar alguns frutos malsãos, como o tempo normado, burguês, e suas horas vigilantes, se cabe a expressão. Num bonito ensaio, Friedrich Schlegel acha que, neste particular, os alemães são um povo particularmente desgraçado, porque a pontualidade é um de seus traços distintivos. Sua noção de tempo é de quem não sabe nem sentar-se bem, nem deitar-se bem. Os italianos sabem sentar-se; e os orientais, estes, sim, sabem deitar-se. Vê-se nestes símbolos do repouso e do ócio que o ideal é refestelar-se no tempo a fim de esvaziá-lo de qualquer visgo objetivo e convertê-lo em lânguido leito da inação. Assim, ao discorrer *Sobre a Preguiça*, exaltando-a, Schlegel põe à mostra um aspecto típico do Romantismo e de seu requinte, a fadiga de uma gente que já nasceu cansada...

Sem insistir no fato de haver também aqui um valor subjacente, cumpre realçar no individualismo romântico outras idéias ligadas ao seu extremado teor subjetivista. Na Alemanha pelo menos, mas isto também se filtrou para a França e a Inglaterra, esse subjetivismo e individualismo deflui, do ponto de vista filosófico, principalmente do idealismo de Kant-Fichte. Este último estabeleceu toda uma filosofia do "eu", onde sustenta, em termos radicalmente idealistas, que o "eu" é o construtor do mundo, ele o cria. Não se trata naturalmente de nosso "eu" pessoal, mas no íntimo de cada um de nós, de nosso "eu" psíquico, dinâmico, mais ou menos biográfico, há uma força espiritual, por assim dizer, comum a todos, que produz o mundo. Desta maneira, em todos nós está o núcleo criativo, o qual, diriam os românticos, por certo se expande com um vigor incrível no gênio. Ainda que esta formulação e outras de natureza mais especificamente românticas, não se devam diretamente a Fichte, é claro

A Torre de São Lourenço, Roterdã, c. 1845, por James Holland.

que se acham de algum modo implícitas no seu idealismo e no papel absoluto que atribuía ao espírito e ao seu poder de criação. Tudo provém da espiritualidade, através da imaginação produtora — a nossa realidade e a dos seres em geral. Essencialmente, portanto, o real é espírito e aquilo que se nos apresenta, que nos cerca, nada mais é senão aparência plasmada pelas categorias de nossa mente, por assim dizer, filistéia ou burguesa. Por trás desse quadro corriqueiro e epidérmico, há um mundo espiritual profundo, que podemos captar em estados que não sejam os da vigília. A poesia se presta particularmente para no-lo revelar, através da força mágica da imaginação. A infância, também. Nessa primeira idade, quando não estamos ainda condicionados pelos hábitos do dia-a-dia a pensar segundo os estereótipos da vida burguesa, é mais fácil e imediato o contato com a espiritualidade fundamental. Inocentes, podemos ver a realidade como de fato ela é, em sua pureza, sem as deformações de uma óptica filistéia. À criança senão ao jovem são dados os verdadeiros tesouros da "visão", do conhecimento autêntico, não dos objetos do intelecto, mas das essências do espírito.

Daí a exaltação romântica dos estados em que a nossa imaginação, o nosso mais profundo "eu", a força espiritual existente em nós, se desencadeia, rompendo o esquema superficial das categorias para penetrar no âmago da realidade. E isto também sucede com e em nossa própria consciência, cuja sondagem profunda surge, antes de Freud, com os românticos, que já a reconhecem como uma camada externa, à flor de uma interioridade desconhecida. Para eles, é afetivamente no inconsciente que se encontra o nosso ser mais profundo, ou seja, este lado noturno que nos habita e faz parte orgânica de nossa psique. Dinamismo espiritual, força quase mística, o inconsciente é como que uma floresta selvagem em nosso íntimo, do qual a consciência é o cromo — arranhando-o um pouco, chega-se ao cerne primitivo.

O arranhão, quando feito em estado de loucura, na infância, no sonho, é especialmente eficaz, levando ao contato direto com esses recônditos da espiritualidade, a partir da qual se tem uma visão mais íntima e mais essencial da realidade. Mas os românticos também se sentem atraídos por essa região profunda de nosso ser, porque aí não reinam as dissociações e fragmentações que o cindem e desintegram. Nela, somos ainda unos, formamos uma unidade completa. O inconsciente é a esfera daquela inteireza que tanto os seduz, seja na expressão poética seja na especulação filosófica. A penetração neste domínio encantado, onde não vigem as leis do cotidiano e do racional, é sua tentação permanente. Ora, o pensamento fichtiano é particularmente adequado para servir-lhe de porta de acesso, pois nele o sujeito pode considerar que: "Se sou essencialmente o criador da realidade aparente, externa, me é dado também aboli-la e ir ao encontro da realidade verdadeira, conhecida pelo 'eu' profundo, inconsciente". Mais ainda, falando com Schelling, "No fundo, eu e a natureza somos idênticos"; ou, como diz Novalis: "Reencontro-me no universo, assim como encontro o universo em mim", uma vez que, ainda em seus termos: "Para dentro o caminho vai ao infinito. Preciso apenas penetrar no imo de meu ser, na centelha de minha alma, por assim dizer, na alma de minha alma, para chegar àquela força espiritual que está dentro de mim, que é ao mesmo tempo o universo". Assim, para o idealismo romântico, por trás das afinidades eletivas, e gerando-as, há uma identidade essencial entre espírito e natureza. Dentro de si, o eu se descobre como natureza e esta, no seu íntimo, se revela como pura espiritualidade, de sorte que, como em *Os Discípulos de Sais*, de Novalis, o véu de um apenas encobre a imagem do outro.

A este subjetivismo idealista — tão similar ao da mística, que sempre desemboca em algo parecido, e ao do expressionismo, porque nunca temos em essência a mesma visão — associa-se,

curiosamente, a chamada ironia romântica, se é lícito voltar mais uma vez ao tema. Brandida por um homem marginalizado, como o romântico se sente e até certo ponto o é, converte-se de início em arma para ferir os valores oficiais do mundo burguês. Trata-se, para o Romantismo, de abalar os padrões filisteus e toda esta realidade- aparentemente factícia em que o burguês se acha em casa. Mostrar que tudo isto é falso e ilusório, constituiu-se numa importante meta da sua ironia. E ao contrário do que afirma certa crítica moderna, sobretudo a que se fixa dogmaticamente na crítica de tradição hegeliana ou nos preceitos de um realismo radical, ela desempenhou a tarefa com incrível ferocidade, colocando o movimento romântico, apesar de sua freqüente tendência para posições retrógradas, entre os principais demolidores da ordem de valores até então estabelecidos.

Mas o recurso irônico não é utilizado tão-somente no plano social e mundano. Pois na medida em que procuram desfazer as aparências do mundo filisteu, os românticos exaltam o infinito de uma esfera mais essencial, o verdadeiro universo poético. Neste sentido, sua ironia se reveste de um caráter quase religioso, tanto mais quanto não se limitam a condenar os padrões da sociedade como tais, aqueles que radicam o homem burguês num certo modo de vida, mas também a sua grosseira natureza terrena, material, propondo-se a substituí-los por outros, que se lhes afiguram sublimes e ideais. Por isso Kiekegaard pôde dizer que "A ironia romântica é devoção porque ela acabou com esses valores para alçar-se a outros superiores".

Outro emprego da ironia romântica é o de cortar a ilusão criada pela própria obra de arte. Sob esse aspecto, antecipam-se a Brecht, que se vale do mesmo procedimento, com maior coerência, sem dúvida, para obter efeitos similares e que se tornaram o selo de sua obra. Na verdade, os românticos são precursores de muita coisa que se desenvolveu marcadamente na arte moderna. De todo modo, já para eles, a ilusão é o realismo mais cru, o da imitação verossímil da face externa da realidade. Ora, por natureza, o gênio, o "eu" genial é livre para desfazer as próprias formas das coisas, através da obra artística. Não precisa ater-se a regras, pode atalhar categorias e leis, como a causalidade ou as formas do tempo e do espaço. Não é obrigado a prender-se a tais cadeias, é-lhe permitido saltar livremente sobre tais imposições, desconhecer as normas da verossimilhança, superá-las, ou melhor, se lhes sobrepor. Se quiser pode pintar de maneira abstrata, nada o força a imitar o espaço tridimensional, que é um espaço ilusório. No drama, não precisa observar a ordem causal, da motivação psicológica. Ele pode abandonar a seu talante tais elementos e manipular seu material com o fito de desmistificar, de ultrapassar a visão superficial de uma realidade aparente. Se lhe aprouver, lhe é dado jogar com todas essas categorias simultaneamente num mundo de elfos, anões, gigantes, ninfas, ondinas, duendes, revogando a gravidade, pondo os humanos a andar pelos ares, fazendo *science-fiction* e dando rédeas ao fantástico com a ousadia que sua imaginação criativa lhe permitir.

Tais são as alturas a que o "gênio" romântico, a partir da incisão irônica, é capaz de guindar-se, suspendendo todas as leis e rejeitando todos os valores da mundanidade bem comportada. Em função disto, naturalmente, pôde o Romantismo suscitar, como que do toque encantado de sua fantasia, um universo maravilhoso de contos da carochinha. Ainda que, também aqui, seja discernível a presença shakespeariana e de sua luxuriante imagística barroca em *Sonho de uma Noite de Verão* e *A Tempestade*, os românticos têm uma originalidade inteiramente própria neste campo. São magistrais suas produções no gênero, de todos os pontos de vista. Mas particularmente significativas elas se tornam como expressão da ironia romântica, no seu trabalho de abolir a coerência, abalar as regras da lógica, contestar o domínio do racional. Tais obras coroam a seu modo, pelas comportas que abri-

ram à livre criação, um princípio que o Romantismo proclama incessantemente, e segundo o qual a imaginação do artista é suprema. Ela cria a verdade através de suas elaborações, estabelece correspondência entre as coisas mais disparadas e desencontradas. Concepções demiúrgicas do que se pode chamar substantivamente de "o romântico", estão presentes em quase todos os que marcharam sob essa bandeira. Contidas já na filosofia de Fichte, explicitadas na de Schelling, mais tarde constituindo-se no fulcro da estética de Baudelaire, manifestam-se com plenitude em Novalis.

Diz o poeta da "flor azul": "Posso mostrar todas as imagens, posso conjurar com a mágica da fantasia a afinidade química das coisas mais díspares", o que em si já coloca o princípio do surrealismo, na sua proposta de reunir oniricamente coisas das mais desencontradas. "O poeta é um mago que constrói com o verbo, como o matemático, relações essenciais. A poesia é uma álgebra mística." Ou seja: é uma disposição de signos que permite ao eu penetrar as relações básicas das coisas e contemplá-las em sua sigficações essenciais; mais ainda, é uma operação "mágica" que, pela alquimia verbopoética, converte um contexto caótico, entrópico no dizer de hoje, num objeto significativo, sendo portanto uma forma de criar o mundo como sentido e de captá-lo, para "além" dos limites do intelecto, na amplitude e profundidade de suas idéias geradoras. Assim, em roupagem puramente romântico-idealista, com as estranhas combinações que ela faz entre o extático e o matemático, o místico e o metafísico, já é um claro prenúncio de simbolismo que se apresenta em Novalis, e mesmo de tendências bem mais modernas, se se quiser pensar em Valéry e outros desenvolvimentos da poesia pós-mallarmaica. Por isso não é de admirar que, a seu ver, "A poesia também já não tem mais a tarefa de comunicar-se, a não ser com os iniciados", palavras que proclamam pela primeira vez os direitos do hermetismo na poesia, pois esta tem de ser hieroglífica para poder sondar as profundezas do ser. A língua emblemática-adâmica constitui-se em verbo, mágico e misterioso, cujos sinais exprimem e revelam a essência do mundo, plasmando com palavras, como que com formas metafísicas, um mundo de estruturas ideais, que representam a essência da realidade. Tais formulações de Novalis quadram-se extraordinariamente com o pensamento e as criações de muitos poetas de hoje, assim como a sua afirmação de que "... em cada poesia deve transparecer o caos". Aí, naturalmente, cristaliza-se toda uma poética de vanguarda, anticlássica, pois, para os clássicos, a arte é, antes de tudo, a ordem no caos, enquanto Novalis exige, na obra artística, a presença transparente do entrópico.

Mas a ironia romântica não se manifesta apenas em Novalis. Ela é comum ao Romantismo como um todo e sobretudo à geração que iniciou o movimento, sendo um dos fatores de maior peso na excepcional agilidade de espírito que homens como Friedrich Schlegel e August Wilhelm Schlegel demonstraram na sua investida contra o pensamento classicista, estático, carregado, maciço. Friedrich Schlegel, por exemplo, afirma: "A ironia é a consciência clara da eterna agilidade do caos infinitamente pleno. Na mudança eterna de entusiasmo e ironia expressa-se uma simetria atraente de contradições". Já está aí a dialética hegeliana, o que se realça ainda mais nesta outra passagem, onde Schlegel diz: "Uma idéia é um conceito aperfeiçoado até a ironia. Uma síntese de antíteses absoluta se constata na mudança autoproduzida de dois pensamentos em choque". Novalis, de seu lado, requer do poeta uma maleabilidade, uma flexibilidade e um requinte incríveis: "Exijo, declara ele, uma versatilidade infinita do intelecto culto que pode retirar-se de tudo, virar e inverter tudo, conforme queira". A mesma exigência, leva Friedrich Schlegel a escrever: "Um homem muito livre e culto deveria poder afinar-se à vontade, de um modo filosófico ou filológico, crítico ou poético, histórico ou retórico, antigo ou moderno, bem arbitrariamente, da mesma forma como se afinam instrumentos, a

qualquer hora, em qualquer grau". Trata-se de uma ductibilidade capaz de apurar-se não importa em relação a quê e cujo portador "deve sentir-se, portanto, em disponibilidade ilimitada para com as mais diversas tendências. Para alguém caracterizar alguém, alguma pessoa, precisa ser ele mesmo, isto é, a mesma pessoa e, apesar disso, outra". Isto significa que não é possível configurar outrem, sem se identificar com ele, pois do contrário não existirá objetividade para a caracterização. "Ou então", prossegue Schlegel, "para entender alguém que, não obstante, só entende pela metade, é preciso entendê-lo primeiro totalmente e melhor que ele a si próprio, para, em seguida, só entendê-lo pela metade, exatamente como a metade de si mesmo".

Como se verifica, pelos textos citados, nesta demanda de uma disponibilidade infinita, de uma leveza absoluta, de uma capacidade de integrar-se em tudo, de afinar-se por todos os modos, isto é, nesta espécie de gratuidade total, há sem dúvida muita agilidade, muita ligeireza, mas antes de tudo, talvez, uma certa leviandade, uma certa perda de substância. O homem que sabe identificar-se a tudo, em última análise não pode identificar-se a nada. Essa ironia que pretende pairar acima do que quer que seja, que se propõe a ter um vigor que supera qualquer coisa, essa ironia acaba sendo nada mais do que expressão máxima do niilismo, cujo surgimento no contexto do Romantismo não é, pois, um subproduto acidental, mas uma conseqüência natural, radicada no próprio espírito deste movimento.

Mas a máxima ironia dos românticos é outrossim expressão típica de um grupo de jovens que vivia diante do espelho de sua consciência. Há neles um autêntico dandismo intelectual, muito característico de Byron, por exemplo, mas também dos demais românticos. É uma introspecção bastante intensa que deriva igualmente, em boa parte, de fontes religiosas, do pietismo em particular, cujo papel foi ressaltado na palestra sobre "Romantismo e Classicismo". Na verdade, a introspecção pietista, ao buscar os fundamentos da fé na interioridade do sujeito, torna-se também, inevitavelmente, uma maneira deste perscrutar-se a si mesmo como subjetividade. O eu se coloca diante de um espelho, que é ele próprio; desdobra-se. Ora, perdidos os fins e o objeto superiores desta busca, restam os meios, entre os quais se incluem o próprio objeto imediato e ponto de partida, ou seja, o homem como indivíduo. É nele que se concentra a ironia romântica, sobretudo sob a forma de auto-ironia. Neste processo de auto-análise, o desdobramento multiplica-se, na medida em que gira em torno de si próprio. Assim, uma parte do eu converte-se em objeto, enquanto a outra se mantém como o sujeito que ironiza. Mas no trabalho de análise, o eu, no intento de objetivar-se, é forçado a um movimento constante de retrocesso sobre si mesmo, isto é, vai se esfoliando a fim de desdobrar-se na parcela que está sendo objetivada especularmente diante da outra parcela, que tem de ser a do sujeito ironizante. É evidente que, sem um centro efetivo de reintegração, praticado com intensidade, de fato levado ao extremo por um subjetivismo radical, tal exame teria que produzir não só uma verdadeira autodilaceração, uma autofragmentação contínua, como uma ironia niilista, cuja expressão contundente se encontra nas novelas de E. T. A. Hoffmann ou Achim von Arnim, mas também em Gérard de Nerval, na França, e em outros românticos. Todos eles têm em comum um certo modo de posicionar-se em face de si próprios que os leva a verem-se como reflexos especulares. Tal relação gera simbolismos típicos, como os das imagens que podem ser retiradas do espelho como entidades à parte ou as projeções sombrosas que são separadas do corpo projetante. Não é fortuito que uma das grandes expressões do Romantismo venha a ser a figura de *Peter Schlemihl,* a personagem que vendeu a própria sombra.

Essa representação do homem essencialmente dividido, porque alienou uma parcela intrínseca de si mesmo, reponta no temário romântico em di-

ferentes encarnações. Uma das mais freqüentes, mesmo porque incorpora um mito extremamente difundido no mundo cristão, é a do pacto com forças anti-humanas, satânicas, personalizadas ou não no diabo. O *Fausto*, de Goethe, é um exemplo, o *Conde de Monte Cristo*, de Dumas pai, outro. Mas a cisão que se revela na alma ou na sombra alienada também assume a forma do sósia e do duplo, da criatura que se desdobra e se depara consigo mesma como réplica. É o que acontece muitas vezes nos contos de Hoffmann. Fenômeno semelhante se dá com o retrato que se torna independente do modelo e que se modifica, como no *Dorian Gray* de Oscar Wilde, um autor que retoma em âmbito simbolista esse motivo romântico. No Romantismo, pois, emerge com maior nitidez a figura do homem--joguete, o indivíduo cujo inconsciente, uma força misteriosa em seu íntimo, se projeta para fora como espectro, ou algo análogo, que o assombra e o converte em seu joguete. É a metáfora da marionete, tão fundamental na ficção de Hoffmann, e que é em geral função da auto-ironia romântica, que divide e esfacela o homem, que emana do eu e no entanto mostra o indivíduo como fantoche, enquanto títere de forças insondáveis, que ele mesmo não consegue dominar e das quais não sabe dar conta. Até em Büchner, que a bem dizer não faz parte do Romantismo — embora seja muito influenciado por ele — a marionete é uma forma essencialmente "desrealizadora" de uma visão integrada do ser humano, que neste caso surge como joguete de forças históricas e sociais, não menos insondáveis. Na verdade, o que se coloca aí, com plenitude, é um dos temas cruciais do mundo moderno, o da alienação. Embora o termo seja usado hoje de uma maneira um tanto ampliada e borrada, o seu princípio, com suas implicações psíquicas, sociais, humanas, já se apresenta nestas simbolizações românticas. Nelas, é drasticamente configurada a condição de um ser que se desdobra em outro, que é ele mesmo mas que não consegue reconhecer-se em si próprio e que se lhe antepõe irremediavelmente como um ser objetivo em face do eu.

Após um largo círculo, em que se procurou distinguir a profunda mudança de enfoque promovida pela ironia romântica e os efeitos dilaceradores que produziu na visão do homem, encontramo-nos de novo diante daquele ponto para o qual a dialética da fragmentação fez convergir o Romantismo, imprimindo-lhe um de seus traços marcantes: o da angústia e ao mesmo tempo volúpia da síntese. Trata-se, pelos fatores que discernimos em parte, de um escapismo que busca as idades sintéticas, a esfera do uno, que almeja atingir a grande síntese em todos os planos, mas principalmente na criação artística. Aí, seu ideal é a obra de arte total, integradora de todas as obras, que reúna todos os gêneros e todos os ramos da cultura, fundindo-os e exprimindo-os na arte. Para ela, segundo Friedrich Schlegel, devem confluir filosofia, retórica, gramática, ciência. Tudo isso é enformado na produção de arte não apenas por moldagem externa, mas igualmente por correspondências íntimas que nela revelam suas afinidades. Daí a preocupação constante em misturar e ligar os sentidos entre si, o interesse quase obsessivo dos românticos pelas sinestesias. Muito antes de Baudelaire proclamar que "Les parfums, les couleurs et les sons se repondent" ("Correspondences"), dizia Ludwig Tieck: "Como? Não seria permitido pensar através de sons e fazer música através de palavras e idéias? Não pensais por vezes idéias tão requintadas, tão espirituais que elas por desespero se refugiam no domínio da música? Só para encontrar repouso? Ah! minha boa gente. A maioria das coisas se toca mais de perto do que supondes". A seguir, fala em flautas que soariam em tons azuis, de um espírito azul a tocá-las como solista e de música nelas executada que nos levaria, quando a ouvimos, a distância azuis.

A. W. Schlegel, um dos chefes do movimento romântico na Alemanha, escrevendo a Carolina Schlegel, observou: "Dever-se-ia aproximar todas as artes, buscando transições de uma para

outra. Estátuas talvez se convertam em quadros, quadros em poemas, poemas em música. É possível que uma formosa música sacra se erga um dia no ar, transformada em templo". Um pensamento da mesma ordem induz outros românticos a considerar que Michelângelo teria pintado como um escultor, Rafael como um arquiteto, Correggio como um músico. Em toda parte, o Romantismo ressalta e valoriza estas transposições e integrações das artes. Ora, não são precisamente elas que têm caracterizado as preocupações modernas no domínio artístico? O que se vê nas manifestações de vanguarda, na poesia, no teatro, no cinema ou nas produções plásticas? Não são quadros buscando a tridimensionalidade da escultura, massas esculturais confundindo-se com superfícies pictóricas, música assumindo concreções plásticas, poesia querendo dominar o espaço e falar a linguagem visual, estrutura e movimento em incessante procura de integração e conversibilidade? Na arte cênica, uma divisa notória de suas tendências mais atuais não é a do "teatro total"? Aliás, não foi este movimento de totalização que constituiu o fulcro dos esforços de Appia e Craig, lançados nesta direção pelo Santo Graal wagneriano da obra de arte conjunta *(Gesamtkunstwerk)?* Do cinema, nem é preciso dizer que, explorando suas possibilidades no campo das conjugações artísticas, uma de suas indagações, senão tentações, tem sido a da síntese integral.

Mas não há dúvida que para os românticos o principal campo de pesquisa das confluências sintéticas foi a das sinestesias. Aí, foram pioneiros, tendo-as usado e teorizado de tal modo que prepararam efetivamente o caminho para o simbolismo. Assim, é em suas pegadas que um Rimbaud pôde dizer: "J'inventai la couleur des voyelles! — *A* noir, *E* blanc, *I* rouge, *O* bleu, *U* vert. — Já réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rhythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique acessible, un jour ou l'autre, à tous les sens". ("Alchimie du Verbe"); ou Mallarmé: "l'azur triomphe, et je l'entends qui chante/Dans les cloches. . ."; ou ainda, mais modernamente, um expressionista como Georg Trakl: "Animais azuis que ressoam debaixo das árvores, olhos repletos do repicar noturno", "Vermelho e Verde soando diante da janela" ("Die Bauern"), "Doçura de incenso no purpúreo vento da noite" ("Helian").

Se as sinestesias ajudaram a abrir as comportas da imaginação romântica, permitindo-lhe enriquecer consideravelmente a sua expressão poética, esta não foi a sua única função no Romantismo. Pois, num plano mais profundo, na medida que se trata de captar por via poético-criativa um saber íntimo das coisas e dos seres, serviram elas para verificar ou estabelecer suas correspondências e afinidades. Na realidade, sob a influência não só do idealismo, como ainda do pensamento oriental e particularmente do misticismo de Swedenborg, cujo impacto se estendeu desde Blake, Balzac e Nerval até os simbolistas e Strindberg, os românticos se entregam em sua cosmovisão a uma verdadeira teosofia.

Em todos os níveis do universo, dizem por exemplo Fried. Schlegel e Novalis, o poeta *magus*, encontram-se relações simpáticas, afinidades alquímicas, eletivas, como se chama o famoso romance de Goethe. Tais correspondências, tanto para Novalis quanto para Baudelaire, se revelam sob o toque da varinha mágica da analogia. Não é por invocação casual que Baudelaire, leitor de Hoffmann, cita no *Salon*, uma passagem dos relatos sobre Kreisler, onde se diz: "Não é apenas em sonho e no ligeiro delírio que precede o sono, é ainda desperto, quando ouço música, que encontro uma analogia e uma reunião íntima entre as cores, os sons e os perfumes". As obras de Hoffmann e Novalis, em especial, estão repletas destas relações que, exaltadas por sinestesias convertidas em *leitmotiv*, se constituem em temas constantes das novelas e poesias de ambos os autores. Assim, por exemplo, o *leitmotiv* da "flor-azul", que é o símbolo da nostalgia ou saudade romântica, esse motivo condutor é variado nas

correspondências com luzes azuis, rochas azuis, remessas audiovisuais, como a flauta e o seu tom azul, e assim por diante. Com isso, naturalmente, procura-se significar a unidade real do universo, a despeito de sua aparência multifária, porque tudo em essência é espírito. É o mesmo espírito manifestando-se em variações fenomenais aparentemente disparatadas. Mas todos esses fenômenos provêm de ocultas e misteriosas relações simpáticas que se traduzem nas sinestesias, segundo a filosofia ou teosofia romântica.

Para Novalis, como foi dito anteriormente, "O mundo nada mais é senão um *tropus* universal do espírito, uma imagem simbólica deste", ou seja, não passa de uma *tournure* metafórica, um símbolo da espiritualidade que nele reside, vive e repousa. Temos aqui em essência a transposição em outros termos da sentença do *Fausto* onde Goethe diz: "Alles vergängliches ist nur ein gleichnisvergleich", tudo o que é perecível é apenas uma imagem comparativa, uma figuração daquilo que está por trás, do espírito que se encontra além do transitório. É um pensamento nitidamente neoplatônico.

Numa visão dessa natureza, o mito retoma o cetro e o conto de fadas torna-se o ápice da poesia. "Num conto de fadas, escreve Novalis, tudo deve ser maravilhoso e desconexo. E tudo deve ser animado", isto é, tudo deve estar repleto de vida, de vida espiritual. "O conto de fadas é, no fundo, imagem onírica — sem nexo — *ensemble* de coisas e eventos maravilhosos. Tais contos são sonhos daquele torrão pátrio que se situa em toda a parte e em parte nenhuma. . ." — acrescenta o poeta, deixando transparecer até que ponto o anseio de remitizar o universo é também o desejo, a expectativa, a saudade do que já pertence a outra esfera, entrevista somente através do sonho. Porque o mundo real, infelizmente, é contraditório e disparatado como tal. Carece daquela unidade que constitui o anelo permanente dos românticos, que a buscaram no plano do mítico, do onírico, do fantástico, como expressões sensíveis da pura espiritualidade.

Seria, entretanto, injusto pretender que o Romantismo só se evadiu do mundo prosaico, cinzento, da realidade. A seu modo ele também o enfrentou. Pelo menos procurou dar conta de sua desordem e de sua miséria através do grotesco. Mobilizando tudo o que, na existência humana, lhe causava aversão, o espetáculo do contraditório e absurdo, articulou estes elementos num retrato contundente quando não monstruoso, graças a um meio estilístico que se não era novo, não era muito explorado até então, já por seu caráter chocante e perturbador. De fato, o grotesco, tão congenial à arte contemporânea, foi efetivamente promovido pelos românticos, que mais uma vez se mostram os *avant-couriers* de nossa época. Goya é um exemplo frisante. Em obras como *Os Caprichos*, *Os Desastres da Guerra*, o disforme, o desarmônico e o desequilibrado compõem a imagem mutilada do homem e de sua existência dilacerada. É a estética do feio, cujo papel irá avultando cada vez mais na criação artística a partir do Romantismo e de Baudelaire, que começa a aflorar como manifestação estilística não só da estranheza e desajustamento, da indignação e do protesto do artista em face do espetáculo do mundo e da sociedade, como também de sua exigência de uma arte menos epidérmica, mais consentânea com as regiões profundas do ser e com a variedade contraditória do universo. Os anúncios desta tendência se encontram não apenas no mestre espanhol, pois eles não são menos palpáveis em William Blake. Assim, o grande místico e precursor do Romantismo inglês apresenta num de seus trabalhos um menino que é a inocência personificada, mas de cujo nariz saem vermes: na própria pureza se infiltra a corrupção, parece dizer esta composição terrivelmente grotesca.

Verifica-se de pronto que o grotesco é uma expressão de desordem ou, como propõe Wolfgang Kaiser, no seu conhecido estudo sobre o assunto: o grotesco nasce da desordem dos níveis do ser, isto é, sempre que se produz uma perturbação na ordem das coisas em seus vários

estratos e o homem se vê incapacitado de exercer qualquer ação restauradora, então ocorre o fenômeno estrutural cujo efeito estilístico é o grotesco, as camadas ontológicas se mesclam. É o que sucede se o ente humano aparece transformado em marionete, isto é, um ser orgânico se converte em objeto mecânico; ou no caso de uma planta a transmutar-se repentinamente em animal, o animal em figura humana — o homem se reduz a traste; ou ainda quando o homem é metamorfoseado em bicho, mas guarda o rosto humano. No *Ubu Roi*, de Jarry, que inicia o teatro do absurdo, a personagem que dá o título à peça é descrita com feições de porco.

A visão grotesca se instala amplamente na arte, com os românticos. Fried. Schlegel, Jean Paul e Victor Hugo já são seus teorizadores. Baudelaire utiliza-o, em "Une Charogne" por exemplo, um poema extraordinário, sobre um cadáver em putrefação, para criar um novo efeito estético, que ele chama de *frisson*. É um "'arrepio", um choque a nascer da união formal, na obra de arte, de elementos basicamente diferenciados ou antitéticos nos respectivos planos de conteúdo e expressão. De sua combinação e no entanto embate, que é, por exemplo, a do caricato, mecânico, rígido com o proporcionado, orgânico, flexível, resulta, sobretudo na composição tragicômica — tão cultivada pelo Romantismo nas várias artes — um quadro violentamente conflituoso e dramático mas abrangente da condição humana e da relação homem-mundo.

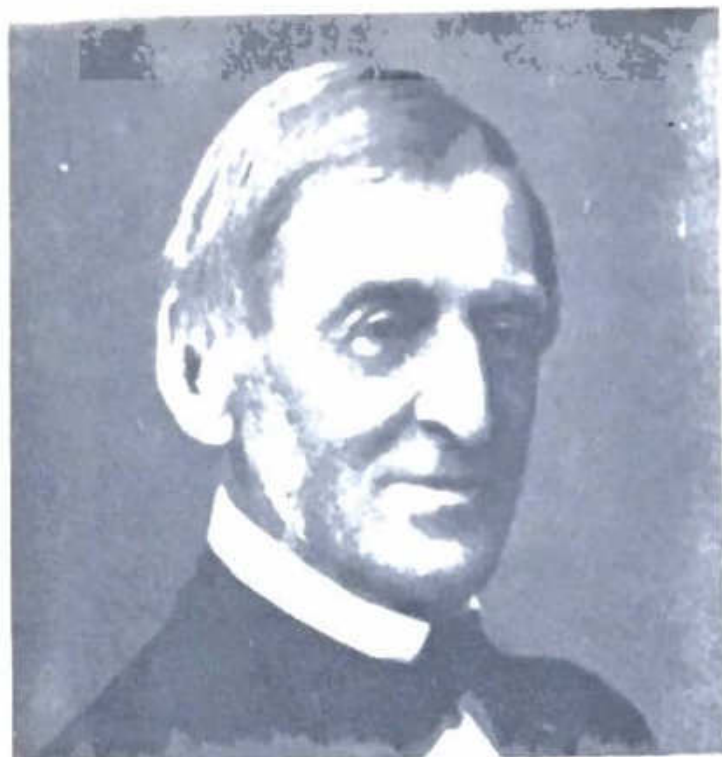
Mas certamente não é a amplitude nem a riqueza objetivas da apreensão ou da representação da "realidade" que atraem especialmente a sensibilidade romântica para o grotesco. Muito mais importante neste sentido é o seu interesse por tudo o que se processa acima ou abaixo do "justo meio", além da linha do normal. A esfera do sublime, do heróico, do incontido para o alto, é um desses aspectos. Mas a de baixo, principalmente lá onde o dionisíaco reina em suas manifestações mais ínferas e subterrâneas, menos expostas ao apolíneo, é outro. A tentação destas regiões escuras, dos impulsos primitivos, das forças que vêm do inconsciente, é uma constante no Romantismo. Debruçando-se quase morbidamente sobre o patológico, excêntrico e extravagante, seus temas prediletos giram em torno do mesmerismo, hipnotismo, incesto, adultério e crime, bem como da homossexualidade. Ora, o grotesco é um recurso estilístico particularmente adequado para tal universo e seu rictus, que é o da face satânica e tétrica do "anjo maldito", fazendo-os saltar à superfície expressiva da obra artística justamente por compulsão das oposições radicais que seus traços envolvem.

Temos aí aquilo que Hugo chamou "Le grand rire infernal", isto é, a mistura do cômico com o trágico na gargalhada impessoal que parece brotar dos árcanos do demoníaco. Algo semelhante também aparece em Hoffmann. Assim, em certa passagem, diz ele de uma personagem: "Curiosamente, o rosto do major tinha algo de choroso, tinha algo de choroso quando ria". De outro lado, parecia que estava rindo quando era tomado de fúria, da raiva mais selvagem. Mas precisamente esta feição grotesca imprimia-lhe no semblante um aspecto choroso que causava pavor nos mais corajosos, segundo a caracterização de Hoffmann.

O grotesco também faz parte de uma outra descoberta ou redescoberta romântica, que adquiriu grande importância na arte de hoje: o dionisíaco. Graças a ela, Dionysos, o deus irracional, ínfero, telúrico, ressuscitou mais uma vez para a celebração de seu mistério. E uma de suas primeiras aparições, no contexto do Romantismo, foi num drama de Kleist, *Pentesiléia*. Numa cena com forte acento patológico, Pentesiléia, depois de ter morto seu amadíssimo Aquiles, começa a comê-lo. Este prato de antropofagia amorosa não soube bem ao paladar de Goethe. Seu classicismo enojado revoltou-se: "Mas que coisa horripilante, como é que ela pode fazer uma coisa dessas? O Romantismo é uma doença desta época".

Ainda que a definição de Goethe seja justa até certo ponto, o Romantismo não foi só isto. Ele significou também uma tremenda ampliação dos meios artísticos. Sua heterodoxia estética foi a ponta de lança que, buscando o original e o inusitado, o individual e o local, abriu novos conteúdos, horizontes inteiramente inexplorados até então e que iluminaram a vida humana em aspectos senão insuspeitados pelo menos evitados em sua profundeza. Abordando-os, lutando pelo direito de abordá-los, mesmo quando repelentes, ele pavimentou não só o caminho logo trilhado pelo realismo e naturalismo, como o da arte de hoje, no seu anseio de ir aos últimos extremos, no universo do humano, muito humano...

Combate entre o Giaour e o Paxá. Delacroix, 1827. Chicago, Art Institute.

Hamlet e Horácio junto à Sepultura. Delacroix. Paris, Louvre.

Ralph Waldo Emerson Foto de Elliot e Frey, Londres

François René de Chateaubriand Litografia de Belliard

Carl Jonas Love Almquist Pintura de Mazer

Thomas Carlyle Pintura de James Whistler

CRONOLOGIA DO ROMANTISMO

J. Guinsburg / Esther Priszkulnik

É extremamente difícil enquadrar o movimento romântico em termos de datas, pelo menos as iniciais e finais. Isto porque, nos principais centros de sua manifestação, ele se liga e se sobrepõe no mínimo ao que é chamado de Pré-Romantismo e, em alguns casos, à Ilustração, a qual também apresenta, às vezes, traços romantizantes ou expressões pré-românticas. Cabe ainda considerar que, no continente americano, em função de sua dependência cultural da Europa e ao mesmo tempo na medida em que começa a libertar-se dela, sua aparição é tardia, coincidindo em certos casos com seus derradeiros momentos no mundo europeu, onde, entretanto, seus prolongamentos avançam pela segunda metade do século XIX, não só através de seus representantes diretos, como daqueles que se convencionou chamar de ultra-românticos, enlaçando-se mesmo com o Simbolismo e o "Decadentismo" do *fin-de-siècle*. Assim sendo, para dar uma idéia dos parâmetros temporais e históricos do Romantis-

mo, a maneira mais razoável talvez seja a de traçar um quadro cronológico das obras de algum modo significativas que, nos vários domínios, assinalam a presença do espírito romântico, ou com ele coexistiram, entre a década de 1760 e a de 1860 — datas evidentemente arbitrárias mas que não deixam de indicar o âmbito do fluxo e refluxo da corrente.

Giacomo Leopardi. Pintura de D. Morelli.